மேலை நோக்கில் தமிழ்க்கவிதை

முனைவர் ப. மருதநாயகம்

INTERNATIONAL INSTITUTE OF TAMIL STUDIES
உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
சென்னை - 600 113

மேலை நோக்கில் தமிழ்க்கவிதை

முனைவர் ப. மருதநாயகம்

தலைவர், ஆங்கிலத் துறை

பாண்டிச்சேரிப் பல்கலைக்கழகம்

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்

International Institute of Tamil Studies

C.P.T. Campus, Tharamani,

Chennai - 600 113

BIBLIOGRAPHICAL DATA

Title of the Book	:	Mēlai Nōkkil Tamiḻkkavitai
Author	:	Dr. P. Marudanayagam
Publisher & ©	:	International Institute of Tamil Studies C.P.T. Campus, Chennai - 600 113.
Publication No	:	405
Language	:	Tamil
Edition	:	First
Year of Publication	:	2001
Paper Used	:	18.6 kg TNPL Super Printing
Size of the Book	:	1/8 Demy
Printing type Used	:	11 point
No. of Pages	:	viii +404
No. of Copies	:	1200
Price	:	Rs. 100/-
Printing	:	United Bind Graphics 189-D, Royapettah High Road Mylapore, Chennai - 600 004
Subject	:	Critical theory and application

பதிப்புச் செம்மல் பேராசிரியர் மெய்யப்பன்
அறக்கட்டளைச் சொற்பொழிவு

முனைவர் ச.சு. இராமர் இளங்கோ
உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
தரமணி, சென்னை *600 113*

அணிந்துரை

எது கவிதை என்பதை வரையறுத்துக்காட்டி, தமிழ்க் கவிதையை மேலை இலக்கியத் திறனாய்வு நோக்கில் ஆய்வு செய்துள்ள புதிய முயற்சி இந்நூல். மார்க்சியம், தொன்மம், உளவியல், பாலியல், பெண்ணியம், வரலாற்றியம் எனப் பல்வேறு கோணங்களில் விரிந்த தளத்தில் நின்று ஆயப்பட்டுள்ளது.

'யாரும் இல்லைத் தானே கள்வன்' எனத் தொடங்கும் குறுந்தொகைப் பாடல் தனிக்கூற்று நாடக வடிவமாய் அமைந்துள்ளதும், 'யாம் பாடத்தான் மகிழ்ந்துண்ணு மன்னே' என்ற புறநானூற்றுப் பாடலில் அமைகின்ற கையறு நிலையும் புதுமைத் திறனாய்வுக் கூறுகளோடு புலப்படுத்தப்பட்டுள்ளன.

முல்லைப்பாட்டு, முல்லை நிலத்தின் ஒழுக்கத்தைச் சொல்லுகின்ற பாடல்தானா? என்பதை விளக்க நச்சினார்க்கினியர், மறைமலையடிகள், தெ.பொ.மீனாட்சி சுந்தரம் ஆகியோர் காட்டும் சான்றாதாரங்களைப் பட்டியலிட்டு, அவர்களின் விவாதங்களையும் முன்னிறுத்தி அப்பாடலிலுள்ள சொல், பொருள், தொடர், அசை போன்றவற்றின் நயங்களைச் சிகாகோ திறனாய்வாளர்கள் அணுகுமுறைக்குச் சான்றாதாரமாகக் காட்டுவது புதிய பார்வையாக அமைகிறது.

'வேம்புதலை யாத்த நோன்காழ் எஃகம்' என்ற ஒரு வரியைப் பற்றிக் கொண்டு அது அகப்பாட்டா? புறப்பாட்டா? என்ற ஆராய்ச்சிக்கு அறிஞர்கள் அறிவு நாளங்களைத் தூண்டிவிட்ட செய்தி இங்கு நினைவு கொள்ளத்தக்கது.

புரட்சிக் கவியாக வாழ்ந்த திராவிடக் கவிஞன் பாரதிதாசனைப் பொதுவுடைமைத் தத்துவத்தின் புலப்பாட்டு நெறிக் கவிஞனாகக் 'பாரதிதாசனும் பொதுவுடைமைத் தத்துவமும்' என்ற கட்டுரை அமைந்துள்ளது. வண்டிக்காரன், மாடுமேய்ப்பவன், தறித் தொழிலாளி, உழவன், உழத்தி, ஆலைத் தொழிலாளி, இரும்பாலைத் தொழிலாளி, கோடாலிக்காரன், கூடைமுறம் கட்டுவோன், பூக்காரி, குறவன், குயவர், தட்டார், கொத்தனார், கருமார், தச்சர், கொல்லர், குடுகுடுப்பைக்காரன், பாம்பாட்டிகள், குரங்காட்டிகள் எனச் சமுதாயத்தின்

அடித்தளத்து மக்களின் பிரச்சனைகளைப் பேசும்போது பாரதிதாசன் பகுத்தறிவையும் தன்மான உணர்வையும் மட்டும் பாடுபொருள்களாகக் கொள்ளவில்லை, பொதுவுடைமைச் சிந்தனையையும் குழைத்து தனது பாடலுக்குச் சரிசமமாய் மணம் சேர்த்தார் என்பது புலப்படுகிறது.

தொன்மம் என்பது மனித இனத்தின் கனவுகளா? கற்பனை மீட்சியா? என்பதை விவாதப் பொருள்போல் தொடங்கி, மனிதவியல், உளவியல், தத்துவம், இலக்கியக் கருத்தியல் ஆகியவற்றை ஒருங்கிணைப்பதோடு, சமூகவியல் திறனாய்வாளர்களும், புதுமைத் திறனாய்வர்களும் கண்டறிய முடியாத சிறப்பைத் தொன்மத்தால், தொன்மத் திறனாய்வாளர்களால் கண்டறிய முடியும் என்பதை நிறுவிக் காட்டியுள்ளவிதம் பாராட்டத்தக்கதாயிருக்கிறது. இந்தியத் தொன்மங்கள் அந்த மக்களின் வாழ்வியலில் இரண்டறக் கலந்த ஒன்று என்பதைப் பல சங்கப் பாடல்களை மேற்கோள் காட்டுதலின் மூலம், கோடிட்டுக்காட்டியுள்ள நூலாசிரியர் பேராசிரியர் மருதநாயகம் இசையும் கவிதையும் இரண்டறக்கலந்த தேவாரத் தொன்மங்களை அழகுற எடுத்தியம்பியுள்ளார்.

இருபதாம் நூற்றாண்டின் படைப்பிலக்கியத்தில் பெரும் தாக்கத்தையும் வளர்ச்சியையும் ஏற்படுத்திய ஃபிராய்டு **(Freud),** யுங் **(Yung)** ஆகியோரின் படைப்பையும் பங்கையும் விரிவாக ஆராயும் 'இலக்கியமும் உளவியலும்' கட்டுரையில் உளப்பகுப்பாய்வுத் திறனாய்வாளர்கள், தமது இலக்கிய ஆய்வுகளில் அவர்களை எவ்வாறெல்லாம் பயன்படுத்திக் கொண்டனர் என்பதைச் சிறப்பாக வெளிப்படுத்தியுள்ளார்.

'பெண்ணியத் திறனாய்வு' என்ற கட்டுரையில் 'பெண்ணியம்' என்ற சொல்லுக்குப் 'பெண்களுக்குச் சமுதாய, பொருளாதார மற்றும் ஏனைய துறைகளில் இழைக்கப்படும் கொடுமைக்கு எதிராகச் செயல்படும் பெண்களையும் ஆண்களையும் சுட்டப் பயன்படுகிறது' என்று பொருள் விளக்கம் நூலாசிரியர் தருகிறார். மேலும் கனடா நாட்டுப் பெண் எழுத்தாளர் மார்கரெட் ஆட்வுட் **(Margaret Atwood)** என்பவர்

> பெண்களுக்கு ஆன்மாக்கள் உண்டாவென்று வாக்கெடுப்பு நடத்தினால் நான் உண்டென்று தான் வாக்களிப்பேன். ஆனால் எல்லா ஆண்களையும் கொல்ல வேண்டுமென்றால் நான் அதனை ஆதரிக்க மாட்டேன்

என்று கூறியுள்ளதைச் சுட்டிக் காட்டுகிறார்.

ஆணாதிக்கத்தை எதிர்த்து நூல்கள் எழுதும் படைப்பாளிகள் ஒருசார்பாக எழுதினால் அப்போக்குப் பெண்ணாதிக்கத்தை வளர்த்துவிடும் என்பதை நினைவுப்படுத்துகிறார்.

இருபதாம் நூற்றாண்டுத் தமிழ்க்கவிதைகளின் விடிவெள்ளியாக முளைத்த பாரதியார் பெண்ணைக்குறித்து எழுதிய கட்டுரைகளையும் கவிதைகளையும் 'பாரதியின் புதுமைப்பெண்' என்ற கட்டுரையில் தொகுத்து தருகிறார்.

பாரதியார் பெண்ணைச் சக்தி வடிவமாகக் கொண்டாலும் அவர் எழுதிய கவிதைகளிலும் கட்டுரைகளிலும் பெண்ணுரிமைக் கருத்துகள் ஆழப்பதிந்துள்ளன என்பதைத் தெளிவாக எடுத்துக்காட்டுகிறார். பாரதியார் பெண்ணியக்கத்தின் மாபெரும் முன்னோடி என்பதை இக்கட்டுரையில் சான்றாதாரங்களோடு நிறுவுகிறார்.

ஐம்பெருங்காப்பியங்களில் ஒன்றென்றும், முத்தமிழ்க் காப்பியமென்றும், நாடகக் காப்பியமென்றும் போற்றப்படும் சிலப்பதிகாரக் காப்பியத்தை நாவல் காப்பியமாகப் பார்க்க முனைகின்றார் நூலாசிரியர். மேலை இலக்கியங்கள் பலவற்றில் ஆழப்பயிற்சி பெற்ற பக்தினுக்கு **(Mikhail Bakhtin),** கி.பி.இரண்டாம் நூற்றாண்டிலேயே தோன்றியிருந்த சிலப்பதிகாரம் பற்றித் தெரிந்திருந்தால், டாஸ்டாவெஸ்கியின் நாவல்களின் வரிசையில் வைத்து உச்சிமோந்து கொண்டாடியிருப்பார் என்பதை மென்மையாக வெளிப்படுத்தியுள்ளார்.

'பெண்கொலை புரிந்த நன்னன் போல' என்பது குறுந்தொகைப் *(292)* பாடலில் வரும் ஒருவரி. அந்த வரிக்கு *1996*ஆம் ஆண்டு அக்டோபர் திங்கள் *19*வரை கிடைக்காத புதிய விளக்கம் கல்வெட்டுச் சான்றாதாரங்களோடு கிடைத்துள்ளதைப் 'பெண் கொலை புரிந்த நன்னன்' என்ற கட்டுரையில் அழகுறப் பயன்படுத்திக் கொண்டுள்ளார். வாழ்ந்த வரலாறும் வழங்கி வரும் வழக்கும் சங்கக் கவிதைகளில் ஊடோடிக் கிடந்தாலும் வாழும் மக்களால் வழிவழியாக வழங்கப்பட்டு வரும் கவிதையாக, செய்தியாகக் கிடைக்கின்றபோது, அதற்குக் கல்வெட்டாதாரங்கள் கிடைக்கின்றபோது, சங்கக் கவிதையின் உயிர்ப்பு பலநூறு மடங்காகிவிடுகிறது.

பேராசிரியர் மருதநாயகம் இந்நூலின் முடிவுரையில் 'மேலை நோக்கில் தமிழ்க் கவிதையைப் பார்க்கும் முயற்சியில் ஈடுபடும்போது நம் கவிஞர்களின் தனியாற்றலை நாம் அறிந்து கொள்வதோடு, பிறமொழியார்க்கும் பிற நாட்டார்க்கும் அவர்களை அறிமுகப்படுத்தி அவர்களுள் சிலருக்கேனும் உலக

அரங்கில் உரிய இடத்தைப் பெற்றுத் தரும் பணியிலும் நம் பங்கைச் செய்தவராவோம்' என்று முத்தாய்ப்பாக முடித்துள்ளார். ஆய்வாளர்கள் ஒவ்வொருவரும் பேராசிரியர் மருதநாயகத்தின் கருத்துகளை ஏற்றுச் செயல்படுத்தவேண்டும். அவ்வாறு செயல்படுத்தினால் தமிழின் அருமை உலகெங்கும் பரவும். தேமதுரத் தமிழோசை உலகெங்கும் கேட்கும்.

பதிப்புச் செம்மல் முனைவர் பேராசிரியர் மெய்யப்பன் நிறுவனத்தில் அவர் பெயரில் நிறுவியுள்ள இந்த அறக்கட்டளைச் சொற்பொழிவை நிகழ்த்தியவர் பாண்டிச்சேரிப் பல்கலைக்கழக ஆங்கிலத் துறைத் தலைவர் பேராசிரியர் மருதநாயகம் ஆவார். தமிழிலும் ஆங்கிலத்திலும் மிகுந்த புலமை பெற்றவர். தமிழ்க்கவிதை மற்றும் மேலை நாட்டுக் கவிதை ஆகியவற்றையும் உள்ளம் தோய்ந்து ஆய்வு செய்தவர். தமிழில் ஒப்பிலக்கிய ஆய்வுக்கு வித்திட்ட பெருமக்களில் இவரும் ஒருவர்.

பேராசிரியர் மருதநாயகம் நிகழ்த்திய அறக்கட்டளைச் சொற்பொழிவு தற்போது நூலாக்கம் பெறுகிறது. இந்த அறக்கட்டளைச் சொற்பொழிவிற்குப் பொறுப்பாளராக அமைந்து செயல்பட்ட முனைவர் மு.வளர்மதிக்கு நன்றி. இந்த அறக்கட்டளைச் சொற்பொழிவு நிகழ்த்த இடம் அளித்த புதுக்கல்லூரிக்கும் தமிழ்த்துறைக்கும் நன்றி.

நிறுவன வளர்ச்சிக்கு ஆக்கமும் ஊக்கமும் அளித்து வரும் நிறுவனத் தலைவர், மாண்புமிகு கல்வித் துறை அமைச்சர் முனைவர் மு. தம்பிதுரை அவர்களுக்கும், தமிழ் வளர்ச்சி - பண்பாடு மற்றும் அறநிலையத்துறைச் செயலாளர் திரு. பி.ஏ. இராமையா, இ.ஆ.ப. அவர்களுக்கும் தமிழ் வளர்ச்சி பண்பாட்டுத் துறையின் கூடுதல் செயலர் திரு. தா. சந்திரசேகரன் இ.ஆ.ப. அவர்களுக்கும் நன்றி.

இந்நூலினைக் கவினுற அச்சிட்டுத்தந்த யுனைடெட் பைண்டிங் கிராபிக்ஸ் அச்சகத்தார்க்கு நன்றி.

இயக்குநர்

முன்னுரை

மேற்கில் "மெத்த வளருகின்ற" கலைகளையெல்லாம் தமிழுக்குக் கொண்டு வர வேண்டும் என்ற எண்ணத்தினால் உந்தப்பட்டு நாம் கடந்த முப்பது நாற்பது ஆண்டுகளாகச் செயல்பட்டு வருகின்றோமாயினும் அதில் குறிப்பிடத்தக்க முன்னேற்றம் அடைந்திருக்கிறோம் என்று சொல்ல முடியாது. இலக்கியத் திறனாய்வு, இலக்கியக் கொள்கை ஆகிய துறைகள் நமக்கு முற்றும் புதியவை அல்ல. இரண்டாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன்னேயே அழியாத இலக்கியங்களைப் படைத்திருந்த நமது முன்னோர்கள் கவிதை பற்றி மிகத் தெளிவான, நுட்பமான கருத்துகளைக் கொண்டிருந்தார்கள் என்பதற்குத் தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரமும் அதற்குப் பேராசிரியர், நச்சினார்க்கினியர் போன்றோர் எழுதிய உரைகளும் சான்றாகும். அவர்களிட்ட அடித்தளம் வலுவானது; சீரும் சிறப்பும் உடையது. நாம் அத்துறையைப் பேணிப் பாராட்டி வளர்க்காது விட்ட காரணத்தால் இப்பொழுது மேலை நாட்டாரிடம் கையேந்தி நிற்க வேண்டிய நிலையில் இருக்கிறோம். இன்றும் மேலைக் கல்வியாளர்களில் நல்லெண்ணம் உடைய சிலர் "உங்களுடைய தொல்காப்பியம் கூறும் கவிதையியல் வியத்தகு பெருமையுடையது; மேலைக் கவிதையியலுக்கு எவ்விதத்திலும் கடன்படாதது. அது பரத முனிவரின் நாட்டிய சாத்திரத்திற்கும் காலத்தால் முன்னது. தொல்காப்பியமும் சங்க இலக்கியங்களும் காட்டும் இறைச்சியும் உள்ளுறையும் ஆனந்தவர்த்தனரின் தொனிக் கோட்பாட்டிற்கு அடிப்படையானவை; பத்து நூற்றாண்டுகள் முந்தையவை; கவிதையின் நோக்கம், பயன், தன்மை, கவிதை மொழி ஆகியவை பற்றியெல்லாம் உங்கள் முன்னோர்கள் சொல்லிச் சென்றுள்ள கருத்துகள் அரியவை" என்றெல்லாம் நமக்கு ஊக்கமூட்டும் முறையில் கட்டுரைகளும் நூல்களும் எழுதி வருகின்றனர். அவர்களைப் பின்பற்றி, நம்மிடமிருக்கும் செல்வத்தை வெளிக்காட்டிக் கொள்ள நல்ல வாய்ப்பு நமக்குக் கிடைத்திருக்கிறது. இப்பணியை நாம் மேற்கொள்ளும்போது, அவர்கள் இத்துறையில் என்ன செய்து கொண்டிருக்கிறார்கள், எவ்வளவு முன்னேறியிருக்கிறார்கள்

என்பதை அவ்வப்பொழுது கணக்கிலெடுத்துக் கொண்டு செயல்படுவது நல்லது.

இலக்கியக் கொள்கையும், திறனாய்வும் படைப்பிலக்கியத்தைப் பின்னுக்குத் தள்ளிவிடுமோ என்ற அச்சத்தை ஏற்படுத்தும் வகையில் அமெரிக்காவிலும் ஐரோப்பிய நாடுகளிலும் வளர்ந்து வருகின்றன. நவீனத்துவம், பின்னை நவீனத்துவம், அமைப்பியல்வாதம், பின்னை அமைப்பியல் வாதம் என்பவற்றோடு தொடர்புபடுத்திப் புதிய புதிய இலக்கியக் கோட்பாடுகளும் அணுகுமுறைகளும் அறிமுகப்படுத்தப்பட்டு வருகின்றன. பத்து, இருபது ஆண்டுகளுக்கு ஒருமுறை பழைய கொள்கைகள் பயனற்றவை என்று ஒதுக்கப்பட்டுப் புதியதொரு கொள்கை விதந்து பேசப்படுகின்றது; அதனடிப்படையில் நூற்றுக்கணக்கான கட்டுரைகளும் நூல்களும் ஆய்வேடுகளும் புற்றீசல் போல் தோன்றுகின்றன. முன்னைப் பழமைக்கும் பழமையானதைப் புதுக்கிக் காட்டி அது பின்னைப் புதுமைக்கும் புதுமையானது என்று பேசுவதும், முப்பது ஆண்டுகளுக்கு முன் தலையில் வைத்துக் கொண்டு கூத்தாடியதை இன்று கீழே போட்டு உடைத்துக் குழி தோண்டிப் புதைப்பதும், தாம் கூறும் கொள்கையில் குறைகளைக் காண மறுத்துப் பிறர் கூறும் கொள்கையின் நிறைகளைப் பழிப்பதும், நாளும் நாம் காணக் கூடிய செயல்களாக நடந்து வருகின்றன. மூன்றாம் உலக நாடுகள் மீது அறிவுத்துறையில் தம் காலனி ஆதிக்கத்தைத் தொடர்ந்து செலுத்த மேலை அரசுகள் நடத்தும் மோசடிகளில் இஃதும் ஒன்றோ என்ற ஐயமும் நமக்கு எழும் அளவிற்கு அவர்கள் சந்தைக்குக் கொணரும் ஆயிரக்கணக்கான புத்தகங்கள் நம்மீது திணிக்கப்படுகின்றன. நாம் படிப்பதெல்லாம் அவர்களது அரசியல், பொருளாதாரம், வரலாறு, இலக்கியம் பற்றிய நூல்களே என்ற நிலை ஏற்பட்டுள்ளது.

கடந்த ஐம்பது, அறுபது ஆண்டுகளில் மேலை இலக்கிய விற்பன்னர்கள் புதுமைத் திறனாய்வு, சிகாகோ குழுவினர், சமுதாயவியல் திறனாய்வு, மார்க்சிய அணுகுமுறை, தொன்ம அணுகுமுறை, உளப்பகுப்பாய்வு அணுகுமுறை, பெண்ணியம், சிதைவாக்கத் திறனாய்வு, புது வரலாற்றிய அணுகுமுறை, உரையாடலியம், வாசகன் அனுபவத்திறனாய்வு, நடையியல் என்ற பெயர்களில் பல திறனாய்வுக் கோட்பாடுகளைப் பற்றியும், இலக்கியங்களையும் படைப்பாளர்களையும் பற்றியும் இடையறாது எழுதி நூல்களை மலையெனக் குவித்துள்ளனர். இவற்றையெல்லாம் நாம் தெளிவாகப் புரிந்து கொண்டு

அவ்வணுகுமுறைகளாலும் கோட்பாடுகளாலும் நம் இருபது நூற்றாண்டுத் தமிழ் இலக்கியங்களில் பெரும்பாலானவற்றை ஆராய்ந்து மேலை நாட்டறிஞர்களுக்கு அறிமுகப்படுத்தவும், அவற்றை உலக அரங்கிற்கு எடுத்துச் செல்லவும் கடப்பாடு உடையோம். மேலைத் திறனாய்வு அணுகுமுறைகளை நம்மவர் பிழையறப் புரிந்து கொள்ளவும் அவற்றைப் பயன்படுத்தும் முறையைக் கற்றுக் கொள்ளவும் துணை செய்யும் முறையில் இந்நூலின் கட்டுரைகள் அமைந்துள்ளன. கோட்பாடுகளின் விளக்கமாக ஒரு கட்டுரையும் அதன் செயல்பாட்டு மாதிரியாக இன்னொரு கட்டுரையும் என்று ஒவ்வோர் அணுகுமுறை பற்றியும் இரண்டு கட்டுரைகள் எழுதப்பட்டுள்ளன. கொள்கை விளக்கக் கட்டுரையில் அதனைப் பேணிய தலையாய அறிஞர்களின் கருத்துகளும் அவ்வணுகுமுறையின் நிறைகுறைகளும் அதனை அவர்கள் கையாண்டுள்ள தன்மையும் சான்றுகளோடு பேசப்படுகின்றன. செயற்பாட்டுக் கட்டுரையில் தமிழ்க் கவிதைகளில் ஒன்றோ, சிலவோ, குறிப்பிட்ட அணுகுமுறையின் மூலம் புதிய விளக்கமும் மறுமதிப்பீடும் பெறுகின்றன. கவிதையின் சிறப்பைப் புலப்படுத்தும் அணுகுமுறையே தேர்ந்தெடுக்கப்பட்டுள்ளது என்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது. அணுகுமுறையை மாற்றிக் கவிதையை மட்டந்தட்டி அதன் குறைகளைப் பெரிதுபடுத்திப் பேசுவது எளிதாயினும், அத்தகைய முயற்சியில் பயன் ஏதும் இல்லையாதலாலும், எதிர்மறைத் திறனாய்வு (Negative Criticism) நம் தமிழ் இலக்கியங்கள் உலகிற்கு அறிமுகப்படுத்தப்பட்டு வருகின்ற இந்த நல்ல சூழலில் பெருங்கேடு விளைவிக்கும் என்பதாலும், எடுத்துக் கொண்ட கவிதையின் பெருமையைச் சுட்டிக்காட்டலே திறனாய்வாளனின் தலையாய கடமையென்று கூறிய நார்த்ராப் ஃபிரை (Northrop Frye)யின் அறிவுரை இக்கட்டுரைகளில் போற்றிக் கடைப்பிடிக்கப்பட்டிருக்கிறது.

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனத்தால், *30-08-2000*-இல் புதுக் கல்லூரியில் (சென்னை) நடத்தப்பட்ட பதிப்புச் செம்மல் பேராசிரியர் மெய்யப்பன் அறக்கட்டளைச் சொற்பொழிவு தற்போது நூலாக வெளியிடப்படுகிறது. இந்நிறுவனத்தின் இயக்குநர் முனைவர் ச.சு. இராமர் இளங்கோ, இந்த அறக்கட்டளைச் சொற்பொழிவின் அமைப்பாளர் முனைவர் மு. வளர்மதி ஆகியோர்க்கு என் நெஞ்சம் நிறைந்த நன்றியைத் தெரிவித்துக் கொள்கிறேன். அவர்கள் அளித்த ஊக்கத்தால் தான் இந்நூல் உருப்பெற்றது.

ப. மருதநாயகம்

பொருளடக்கம்

1. மேலை இலக்கியத் திறனாய்வு : விளக்கமும் வரையறையும்

திறனாய்வு மனிதனுக்கு மூச்சு விடுவதைப்போல் இன்றியமையாதது என்பார் டி.எஸ். எலியட். மேலைநாடுகளில் அரிஸ்டாட்டில், லான்ஜைனஸ், ஹோரசு ஆகியோர் இலக்கியத் திறனாய்வுக் கலைக்கு வித்திட்டார்கள் எனலாம். நமது நாட்டில் வடமொழியில் பரதர், ஆனந்தவர்த்தனர், அபிநவகுப்தர், சேமேந்திரர் போன்றோர் இலக்கியக் கோட்பாடுகள் பற்றி விரிவாகப் பேசியிருக்கின்றார்கள். வடமொழியிலிருக்கும் உபநிடதங்களுக்குச் சங்கரர், ராமானுசர், மத்துவர் போன்றோர் பேருரைகள் எழுதினார்கள். தமிழில் பல உரையாசிரியர்கள் பழம்பெரும் நூல்களுக்கு நீண்ட விளக்கங்கள் தந்துள்ளார்கள். ஆனால் இவர்களுடைய கோட்பாடுகளும் விளக்கங்களும் அணுகுமுறைகளும் இருபதாம் நூற்றாண்டில் இலக்கியத் திறனாய்வு என்று கருதப்படும் துறைக்கு முற்றிலும் பொருந்தி வருமா வென்பது ஐயத்திற்குரியது. தொல்காப்பியர் கவிதைக் கோட்பாடுகளில் ஈடுபாடு கொண்டு தமிழ்க் கவிதையின் கூறுகளை வரையறுத்தும் தொகுத்தும் அளித்தார். பேராசிரியர், இளம்பூரணர், நச்சினார்க்கினியர், சேனாவரையர், பரிமேலழகர் ஆகியோரெல்லாம் நூல்களுக்குப் பொருளும் விளக்கமும் தருவதே தமது கடமையெனக் கருதினரேயன்றி அவற்றின் நிறைகுறைகளை எடையிடுவதில் அதிகம் கருத்தைச் செலுத்தினார் அல்லர். நூல்களின் குறைகளை அடுக்கி நுவல்வது பண்பாடு அற்றசெயல் என்றே கருதியிருப்பர். ஆசிரியரின் கூற்றுகளை மறுக்கவும் மாற்றவும் சீடர்கள் தயங்க மாட்டார்கள் என்பதை மேலைநாட்டு இலக்கிய வரலாறு காட்டுகிறது. ஆனால் இந்தியத் துணைக் கண்டத்தில் குரு தெய்வமாகவே கருதப்படும் பாரம்பரியம் பலநூற்றாண்டுகள் நீடித்தது. எனவே இங்குத் திறனாய்வு தழைத்தோங்க வழியில்லாதிருந்தது. எனினும் சங்கப் பலகை பற்றிய செய்திகளும் நக்கீரர் வரலாறும் கம்பர், ஒட்டக்கூத்தர், புகழேந்தி, காளமேகம் பற்றிய கதைகளும் நூல்களை மதிப்பீடு செய்தல் அறவே புறக்கணிக்கப்படவில்லையென்பதைக்

காட்டுகின்றன. இத்துறையிலும் சிறப்பாகத் தொடங்கிய நாம் மிகவும் பின்தங்கிவிட்டோம்.

இருபதாம் நூற்றாண்டில் மேலைநாடுகளில் திறனாய்வு பெற்றுள்ள அசுரவளர்ச்சி வியப்புக்குரியது. இலக்கியப் படைப்புக்கு ஈடாகவும், அதனை விஞ்சும் வகையிலும் திறனாய்வு உயர்வுபெற்றுள்ளது. பதினேழாம் நூற்றாண்டில் நாடகமும், பதினெட்டில் அங்கதமும் பத்தொன்பதின் முற்பகுதியில் தன்னுணர்ச்சிப் பாவும் பிற்பகுதியில் நாவலும் பெரிதும் மதிக்கப்பட்ட இலக்கிய வகைகளாய் இருந்திருக்கின்றன. இருபதாம் நூற்றாண்டில் இவ்விடத்திற்கு நாவலோடு போட்டிபோடக் கூடிய வகையில் திறனாய்வு வளர்ந்துள்ளது. திறனாய்வு நூல்கள் ஆயிரக்கணக்கில் உலகில் பல்வேறு பகுதிகளிலிருந்தும் ஆங்கிலத்தில் வந்து கொண்டிருக்கின்றன. திறனாய்வு இதழ்களும் நூற்றுக்கணக்கில் வெளியாகின்றன. தனித்தனி ஆசிரியர்களைப் பற்றியும் திறனாய்வு இதழ்கள் உள்ளன. ஷேக்ஸ்பியர் பற்றி Shakespeare Survey, Shakespeare Quarterly, Shakespeare Newsletter என்பன போன்ற இதழ்களும் பத்துக்கும் குறைவான நாவல்களே எழுதியுள்ள தாமஸ் உல்ஃப் என்பார் பற்றி ஒரு தனி இதழும் தோற்றம் பெற்றுள்ளன. நூற்பட்டியல்களும் ஆய்வடங்கல்களும், ஆய்வடங்கல்களுக்கு ஆய்வடங்கல்களும் தொகுக்கப்படுகின்றன. மில்டனைப் பற்றி எலியட் கட்டுரை எழுத அக்கட்டுரை பற்றி ஃஎப்.ஆர். லீவிஸ் எழுத, அவர் கட்டுரை பற்றி ஸ்டெய்னர் கருத்துக்கூற, திறனாய்வின் எல்லை விரிந்து கொண்டே போகிறது. இலக்கியப் படைப்புகளை விமரிசிக்கும் திறனாய்வுக் குழுக்களும் இயக்கங்களும் தோன்றுவதோடு, அக்குழுக்களை விமரிசிக்கும் வேறு குழுக்களும் தோன்றி இயங்குகின்றன.

எது திறனாய்வு? இலக்கியப் படைப்புகளை வரையறுத்தல், வகைப்படுத்தல், விளக்கம் செய்தல், எடையிடல் ஆகிய பணிகளை உள்ளடக்கிய துறையே திறனாய்வு என்பர். இப்பணிகளில் ஏதேனும் ஒன்றையே விதந்து கூறும் திறனாய்வுக் குழுக்கள் பலவுண்டு. திறனாய்வின் நோக்கம் என்னவென்பது பற்றிப் பல்வேறுபட்ட கருத்துக்கள் கூறப்படுகின்றன. நூலின் பொருள் அறியத்துணை செய்தல், புரிந்து கொள்ளவியலாத சொற்கள், தொடர்கள், மேற்கோள்கள், கோட்பாடுகள் ஆகியவற்றையெல்லாம் விளக்குதல், அதன் முருகியல்

சிறப்புகளை எடுத்துக்கூறல், நூலின் ஆன்மாவோடு ஒன்றித்துப்போக வழியமைத்தல், நூல் உயர்ந்ததா தாழ்ந்ததா வென்பதை மதிப்பிட்டுக்கூறல், நூலாசிரியர்களின் பெருமை சிறுமைகளைக் கண்டு அவர்களின் திறமை அடிப்படையில் பட்டியலிடல் என்றெல்லாம் திறனாய்வின் நோக்கைப் பலவாறாகக் கூறுவர். இது பற்றித் திறனாய்வாளர்களிடையே கருத்தொற்றுமை இல்லை.

"திறனாய்வு உழைப்புக்கும் உண்மைக்கும் பிறந்த தலைமகள் ஆவாள்; நீதியால் காக்கப்பட்டு, ஞான அரண்மனையில் வளர்க்கப்பட்டாள்; செங்கோலை வலக்கரத்தும் ஒளிபொருந்திய விளக்கை இடக்கரத்தும் ஏந்த வேண்டியவள். "என்று ஜான்சன் வருணிப்பார். திறனாய்வாளன் மிகுந்த உழைப்பை மேற்கொள்ளக் கூடியவனாகவும் உண்மையைக் கடைப்பிடிப்பவனாகவும் காய்தல் உவத்தல் அகற்றி, நீதி வழிப்படும் செந் நெறியாளனாகவும், அறிவு மேம்பட்டவனாகவும், விளக்கம் கூறல், மதிப்பிடல் ஆகிய இரண்டு பணிகளைச் செய்பவனாகவும் இருக்க வேண்டும் என்பது அவர் விருப்பம்.

மாத்யூ அர்னால்டு திறனாய்வுத்துறை படைப்பிலக்கியத்திற்கு ஈடாகக் கருதப்படத்தக்கது அன்று என்று கூறினாரேனும் அதன் இன்றியமையாமையை உணர்ந்திருந்தார். திறனாய்வாளர்கள் படைப்பிலக்கிய வளர்ச்சிக்கு ஏற்ற கருத்தோட்டத்தைத் (Current of Ideas) தர முடியும் என்று வலியுறுத்தினார். பிரெஞ்சுத் திறனாய்வாளர்களின் செல்வாக்கே பிரெஞ்சு இலக்கியவளர்ச்சிக்கு மிகுந்த ஊட்டம் தந்ததென்பதைச் சுட்டிக் காட்டினார். பைரன், கதே ஆகிய இரண்டு கவிஞர்களும் தலைசிறந்த படைப்பாற்றலைப் பெற்றிருந்தனர் எனினும், கதேயின் திறனாய்வாற்றல் அவர் வாழ்க்கையின் பல கூறுகளை முழுவதுமாகப் புரிந்து கொள்ளத் துணை செய்ததால் அவர் கவிதை, இத்திறனாய்வுத்திறன் அற்றவர்களின் கவிதையைக் காட்டிலும் நீண்டகாலம் நிலை பெற்று நிற்கும் ஆற்றலைப் பெற்றுள்ளது என்று அர்னால்டு கூறுவார். எது திறனாய்வு முயற்சி என்ற வினாவிற்கு விடை கூறும்போது, சமயவியல், தத்துவம், வரலாறு, கலை, விஞ்ஞானம் ஆகிய அறிவுத்துறைகளில் எல்லாம் பொருளை உள்ளவாறு காண்பதே திறனாய்வாகும் என்பார். இதற்கு விருப்பு, வெறுப்பற்ற ஒருபால் கோடாத, நடுநிலையான மனநிலை வேண்டும் என்பார். அத்தகைய திறனாய்வாளர்களே புதிய, உண்மையான கருத்தோட்டங்களைத்

தோற்றுவித்து மேலும் படைப்பிலக்கியங்கள் பெருக வகைசெய்யமுடியும் என்பது அவர் கருத்து. திறனாய்வாளர் தனது அறிவுப் பெருக்கத்தில் தொடர்ந்து ஈடுபட்டு, அறிஞர் உணர்ந்தவற்றுள் தலையாயவற்றைத் தெரிந்தெடுத்து உலகிற்கு உணர்த்தும் நேர்மையான பணியை மேற்கொள்ள வேண்டும். இலக்கியத் திறனாய்வு பற்றி எலியட் பல கட்டுரைகளில் பேசுகிறார். இலக்கிய விளக்கமும், நீதிகாணும் கூட்டு முயற்சியில் ஈடுபடலும், பொதுமக்களின் ரசிப்புத் தன்மை, சுவையுணர்வு ஆகியவற்றை நெறிப்படுத்தலும் திறனாய்வாளனின் பணிகளென்பது அவர் கருத்து. தமது "Brief Treatise on the criticism of Poetry" என்ற கட்டுரையில் Creative Criticism, Historical and Moralistic Criticism, Criticism Proper என்ற மூன்று வகைகள் பற்றிப் பேசுவார். இவற்றில் மூன்றாவதே முறையான திறனாய்வென்றும் அது, நாம் கவிஞர்களிடமிருந்து கவிதை பற்றிப் பெறுகின்ற திறனாய்வென்றும் மேலும் புதிய படைப்புகளுக்கு இது அடிகோலுவதென்றும் கூறுவார். இக்கூற்றில் அரிஸ்டாட்டில் போன்ற தத்துவ விற்பன்னர்கள் கவிஞர்களாக இல்லாதிருந்தும் திறனாய்விற்கு எத்தகைய உரமிட்டு வளர்த்தாரென்பதை எலியட் மறந்து விடுகின்றார். கவிஞன் திறனாய்வாளனாகச் செயல்படும்போது தான் எழுதுகின்ற கவிதை வகையைச் சிறப்பிக்க முயல்வான் என்பதையும் எண்ணிப் பார்க்கின்றார் இலர். அனுபவமும் ஆற்றலும் உள்ள ஓர் எழுத்தாளன் தன்னுடைய படைப்பையே விமர்சிப்பது தலைசிறந்த விமர்சன வகையாகும் என்று அவர் கூறும்போது அத்தகைய திறனாய்வு, அக்கவிஞர்க்கும் அவர் போன்ற சில கவிஞர்களுக்கும் பயன்படுமேயன்றி நூல்களின் தரம் உணர விரும்பும் வாசகர்களுக்குப் பெரிதும் பயன்படாதென்பதைக் கருதுகின்றார் இலர். "The Frontiers of Criticism" (திறனாய்வின் எல்லைகள்) என்ற கட்டுரையில் மூன்று வகையான திறனாய்வுகளை எலியட் கண்டிக்கிறார். அவையாவன:

1. மூல நூல்களின் ஆய்வு.
2. கவிஞனின் வாழ்க்கை ஆய்வு.
3. நூலின் நுண்ணிய விளக்கம்.

லோஸ் (Lowes) என்பார் எழுதிய சானடுவிற்கு வழி (The Road to Xanadu) என்ற நூலில் கோலரிட்ஜ் தமது கவிதைகளை எழுதும்போது தாம் படித்த பலதரப்பட்ட நூல்களை எவ்வாறெல்லாம் பயன்படுத்திக்

கொண்டார் என்பதை அரிதின் முயன்று தொகுத்துரைக்கின்றார். ஹெர்பர்ட் ரீட் (Herbert Read), பேட்சன் (Bateson) போன்றார் வேர்ட்ஸ் வொர்த் கவிதைகளை ஆராயும்போது அவரது வாழ்க்கை நிகழ்ச்சிகள் அவற்றை எவ்வாறெல்லாம் பாதித்தன என்பதை விரித்துரைக்கின்றனர். ஜான் வெயின் (John Wain) என்பார் தமது Interpretations (விளக்கங்கள்) என்ற நூலில் எடுத்துக்கொண்ட கவிதையை அதன் ஆசிரியர், எழுதப்பட்ட காலம் அவ்வாசிரியரின் பிறநூல்கள் ஆகியவற்றையெல்லாம் முற்றும் புறக்கணித்து விட்டு அக்கவிதை நுவல்பொருளை அதன் சொற்களை மட்டுமே கொண்டு ஆராய்கின்றார். இம்மூன்று முறைகளுமே முறையற்றவை யென்று சாடுகின்ற எலியட் மூன்றாவது முறையை இது எலுமிச்சைச்சாறு பிழியும் முறை, ஓர் இயந்திரத்தைத் தூள்தூளாக்கி ஆராயும் முறை என்றெல்லாம் நையாண்டி செய்கிறார். கவிதையைவிட்டு அப்பால் செல்லும் திறனாய்வு முறைகளையெல்லாம் கண்டித்துத் தாமே புதுமைத் திறனாய்விற்கு அடிக்கல் நாட்டியதையும் எலியட் இங்கு மறந்து விடுகின்றார். திறனாய்வாளன் நூல் விளக்கம் செய்வதை அது ஒரு தேவையான தீச்செயல் (a necessary evil) என்று பெருமைப்பட்டுக் கொள்கிறார். எடையிடுதல் தேவையற்றதென்கின்றார். "திறனாய்வாளன் விளக்கம் தரலோடு விட்டுவிடல் வேண்டும். மதிப்பீடு செய்து கொளல் வாசகனின் தேவையாகும்" என்று வேறோர் இடத்தில் கூறுகின்றார்.

நூல் விளக்கங்களைத் தலையாய பணியாய் மேற்கொண்ட வில்சன் நைட், பீதெல் (Bethell) போன்ற திறனாய்வாளர்களை அவரே பாராட்டியிருக்கின்றார். எடையிடுதலை அவரே சில கட்டுரைகளில் செய்திருக்கிறார் என்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது. கீட்சும் ஷெல்லியும் கவிதைத் தொழிலைக் கற்கும் பணியில் முதற்கட்டத்தில் இருந்தவர்கள் என்றும் கேம்பியன் (Campion) ஹெரிக்கைவிட உயர்ந்த கவிஞர் என்றும் டிரைடன் போப்பைவிடச் சில கூறுகளில் உயர்ந்தவர் என்றும் வெவ்வேறு கட்டுரைகளில் உரைப்பார். ஒரு கவிதையின் பொருள் அது வேறுபட்ட உணர்வுள்ள வாசகர்களுக்குத் தரும் பொருளாகும் (The meaning is what the poem means to different sensitive readers) என்பது அவர் எண்ணம். கவிதைக்கென்று ஒரு புறவயமான பொருள் (Obective meaning) இல்லை யென்றே அவர் கருதுகிறார் போலும். ஆனால் அவரவர் மனம்போன போக்கில் பொருள் சொல்ல முனைவாரேல் அவையெல்லாவற்றையும் ஏற்றுக் கொள்ள வியலுமாவென்பது

சிந்திக்கவேண்டிய கருத்தாகும். இவ்வாறு சில முரண்பட்ட கருத்துக்களை எலியட் கூறியிருந்தபோதிலும் திறனாய்வுத் துறையின் பெரும் வளர்ச்சிக்கும் கவிதைக் கோட்பாடுகள் பலவற்றை ஒழுங்கு படுத்துவதிலும் எலியட் செய்த தொண்டு பெரியதாகும்.

திறனாய்வே தமது வாழ்க்கையின் நோக்காக எடுத்துக்கொண்ட எஃப். ஆர். லீவிஸ் (F.R. Leavis) அதன் தன்மை, திறனாய்வாளனின் கடமை பற்றிக் கூறியுள்ள கருத்துகள் சிறப்பானவை., கவிதைக்கு வெளியே செல்லும் எல்லாவிதமான திறனாய்வு முறைகளையும் (Extrinsic Approaches) கடுமையாகச் சாடும் இவர் சமயவியல், தத்துவம், உளவியல், சமுதாயவியல் போன்ற துறைகளினால் ஈர்க்கப்பட்டுத் திறனாய்வாளன் கவிதையினின்றும் நழுவிச் செல்வானானால் தன் பணி செய்தவனாக மாட்டான் என்று கருதுகிறார். ஒரு கவிதையிலுள்ள சொற்கள், தொடர்கள், காட்சியுருக்கள், படிமங்கள், யாப்புக் கூறுகள் ஆகியவற்றைக் கொண்டே திறனாய்வாளன் அக்கவிதையின் பொருளை உணர்ந்து அவற்றைக் கொண்டே அதனை எடையிடவும் வேண்டுமென்பார். எந்தத் திறனாய்வாளனும் தனக்கென ஓர் இலக்கியக் கோட்பாட்டையோ, தத்துவக்கோட்பாட்டையோ, சமுதாயக் கோட்பாட்டையோ அமைத்துக் கொண்டு அதை ஒரு கவிதையை எடையிடும் அளவுகோலாகப் பயன்படுத்துவது முறையற்றதென்பார். அவனது அணுகுமுறையை அவ்வக் கவிதையே நிர்ணயிக்க வேண்டுமென்றும் கவிதையின் கூறுகள் எல்லாம் அதன் முழுப் பொருளைத் தர எவ்வளவில் துணை செய்திருக்கின்றன-வென்று ஆய்ந்து கூறல் அவனது முதற்கடமையென்றும் அவர் கருதினார்.

திறனாய்வு பற்றிய கருத்துகளில் மற்றையோரிடமிருந்து நார்த்ராப்ஃபிரை (Northrop Frye) பெரிதும் வேறுபடுகின்றார். அதைப் படைப்பிலக்கியமாகக் கருதலாமா, அஃதும் இலக்கியத் துறைகளில் ஒன்றாகுமா என்பது பற்றி வெவ்வேறு விதமான முடிவுகள் கூறப்படுகின்றன. ஃபிரை, திறனாய்வென்பது ஓர் அறிவியல் துறையாக வளர்க்கப்படவேண்டியது, வளர்க்கப்படக் கூடியது என்றே வாதிடுகின்றார். திறனாய்வாளனின் முதல்தொழில் ஓர் இலக்கியத்தின் வகையைக் கண்டு கூறுவதே (To identify the narrative category) என்பார். இதற்கு ஆழ்ந்த புலமையும் கூர்த்த மதியும் தேவையாகும். இலக்கியங்களையும் புலவர்களையும் மதிப்பீடு செய்தல் வீணான, முட்டாள்தனமான

வேலையாகும் என்பது இவரது முடிந்த முடிபாகும். இத்தகைய செயலில் ஈடுபட்டதற்காக இவர் எலியட்டையும் எள்ளி நகையாடுகிறார். "That wealthy investor Mr. Eliot, after dumping Milton on the market, is now buying him again." எலியட் முதலில் மில்டனைக் கடுமையாகத் தாக்கியதும் பின்னால் இதிலிருந்து சற்றுப் பின் வாங்கியதும், டன்னை (Donne) முதலில் போற்றியதும் பிறகு அவரது கவிதைகளில் சில குறைகள் கண்டதும், டென்னிசனைச் சில இடங்களில் பாராட்டுவதும் ஷெல்லியைப் பல கட்டுரைகளில் பழிப்பதும் எல்லாம் பங்கு மார்க்கெட் நிகழ்ச்சிகள் போல அமைந்து இத்தகைய மதிப்பீடு செய்யும் திறனாய்வும் எவ்விதத்தும் பயனுடையதன்றென்பதையே காட்டுவதாகக் கூறுவார். ஹோரசு, அலெக்சாண்டர் போப், ஆகியோரைப் போன்று ஃபிரையும் திறனாய்வாளன் தான் மிகவும் விரும்புகின்ற, ஒன்றிப்படிக்க முடிகின்ற நூலையே திறனாய்வு செய்ய முனையவேண்டும் என்பார். அப்பொழுதுதான் அதிலுள்ள நிறைகளை அவனால் உணர்ந்து கூறமுடியும். அவன் ஒரு நூலில் குறைகளே காண்பானாகில் அதனைப் புறக்கணித்துவிடுதலே, அவன் செய்யும் தொண்டாகும். அதில் அழகு காணும் வேறொரு திறனாய்வாளர்க்கு அப்பணியை விட்டுவிடுதல் நன்று. குற்றமே காணும் எதிர் மறைத் திறனாய்வு அறவே ஒதுக்கப்பட வேண்டியது என்பார் ஃபிரை.

கவிஞன் விட்ட இடத்திலிருந்து திறனாய்வாளனின் பணி தொடர்கிற தென்பதைக் கவிஞன் பெற்ற குழந்தைக்குத் திறனாய்வாளன் தாதியாக அமைய வேண்டுமென்பதன் மூலம் தெளிவு படுத்துவார்.

"The poet's task is to deliver the poem in as uninjured a state as possible, and if the poem is alive, it is equally anxious to be rid of him, and screams to be cut loose from his private memories and associations, his desire for selp expression, and all the other navel strings and feeding tubes of his ego. The critic takes over where the poet leaves off."

கவிதை குழந்தையாகவும் கவிஞன் தாயாகவும், திறனாய்வாளன் தாதியாகவும், செயல்படும் இந்நிகழ்ச்சியில் திறனாய்வாளனே குழந்தையைத் தாயினின்றும் பிரித்தெடுத்து, அது ஆணா பெண்ணாவென்று தாய்க்குச் சொல்லி, அதனைக் குளிப்பாட்டி, உலகிற்குக் காட்டத் தகுதியாக்க வேண்டும் என்று குறிப்பிடுகின்றார். திறனாய்வாளனே

அது எவ்விலக்கிய வகையைச் சார்ந்ததென்பதைத் தெளிவுப்படுத்த வேண்டுமென்பார். ஆனால் குழந்தை உயிரோடிருக்கிறதா இறந்து பிறந்ததா, நடந்தது குறைப்பிரசவமா அன்றாவென்பதைச் சொல்லும் உரிமையும் திறனாய்வாளனுக்கு உண்டென்பதை ஃபிரை ஏற்றுக் கொள்ளாதது விந்தையே. மதிப்பீடு செய்யும் உரிமையும் தகுதியும் அவனுக்கு இல்லையென்றால் உயர்ந்தவையும் தாழ்ந்தவையும் ஒரேமாதிரியான சடங்குச் செயலுக்கு உட்படுத்தப்படுமே வென்பது பற்றி அவர் அக்கறை காட்டவில்லை.

ஃபிரை தமது கட்டுரைகளிலும் நூல்களிலும் தொன்மம் (myth) பற்றியே பரக்கப் பேசுகிறார். ஓர் இலக்கியம் தோன்ற, கவிஞனைப்போன்றே, தொன்மமும் இன்றியமையாத காரணியாகும் என்பார். தொன்மங்கள் இலக்கியங்களில் எவ்வாறு வெவ்வேறு வடிவம் பெறுகின்றன வென்பதைக் கண்டு சொல்லும் தொன்மத்திறனாய்வு மற்றவகைத் திறனாய்வுகளை யெல்லாம் தன்னுள் அடக்கியது என்பது அவர் கருத்தாகும். கவிதையை நுணுகி ஆராயும் புதுமைத் திறனாய்வாளன், கவிதைக்கு அதற்குப் பிறப்பளித்த சமுதாயத்தோடு உள்ள தொடர்பை ஆராயும் சமுதாயத் திறனாய்வாளன், அதற்கு உயிரளித்த புலவனின் வாழ்க்கையோடு அது கொண்டுள்ள உறவைப்பற்றிப் பேசும் உளவியல் திறனாய்வாளன் ஆகியோரின் பணியை யெல்லாம் தொன்மத்திறனாய்வாளன் செய்ய வேண்டுமென்பார்.

ரோலண்டு பார்த்திஸ் (Roland Barthes) என்பார் திறனாய்வை முற்றிலும் புதிய கோணத்தில் காண்கின்றார். பிரெஞ்சு நாட்டு அமைப்பியலாளரான இவர் திறனாய்வு உண்மைதேடலை நோக்கமாகக் கொண்டதென்பதை ஏற்றுக்கொள்ளவில்லை. ஓர் இலக்கியத்தில் இதுவரை காணாத ஒன்றைக் கண்டுபிடிப்பதே திறனாய்வின் வேலையென்பதை இவர் நிராகரித்தார். கலைஞனின் மொழியைத் திறனாய்வாளனின் மொழியோடு இணைப்பதே திறனாய்வின் பணியென்று இவர் கருதுகிறார். "எல்லாத் திறனாய்வும் தன்னைப் பற்றிய மறைமுகமான விமரிசனத்தையும் உள்ளடக்கியதாகும்.'' நூலொன்றைப் பற்றிய விமரிசனத்தோடு திறனாய்வாளனைப் பற்றிய விமரிசனத்தையும் இது உள்ளடக்கியுள்ளது. திறனாய்வென்பது முடிவுகளின் பட்டியலன்று, அது ஓர் செயற்பாடு ஆகும்; அறிவுபூர்வமான செயல்களின் தொடராகும்; ஒரு நாவலாசிரியன் அல்லது

கவிஞன் மொழிக்கு அப்பாற்பட்ட, வெளியிலுள்ள பொருள்கள் அல்லது நிகழ்ச்சிகள் பற்றிப் பேசுகிறான். "உலகம் இருக்கிறது; ஆசிரியன் மொழியைப் பயன்படுத்துகிறான்," இஃதே இலக்கியத்தின் விளக்கமாகும். ஆனால் திறனாய்வின் நோக்கம் வேறாகும். அது உலகத்தைப் பற்றியதன்று; ஏனையோரால் கையாளப்பட்ட சொல்லாக்கங்களைப் பற்றியதாகும். அது விமரிசனத்தைப்பற்றிய விமரிசனமாகும்; அது ஓர் இரண்டாவது மொழியாகும்; ஆசிரியனின் மொழிபற்றிய மொழியாகும் (a secondary language or meta-language applied to a primary language). இரண்டு மொழிகளுக்கும் இடையே நிகழ்கின்ற செயல்பாடே திறனாய்வை வரையறுக்கின்றது. திறனாய்வென்பது மொழி பற்றிய மொழியானால் உண்மையின் வடிவங்களைக் கண்டுபிடிப்பது அதன் நோக்கமாகாது. இலக்கிய மொழியின் விதிகள் அம்மொழிக்கும் யதார்த்தத்திற்கும் உள்ள தொடர்பைப் பற்றி அக்கறை காட்டுவதில்லை. சான்றாக, புரூஸ்ட் (Proust) என்பாருடைய நூலொன்றை ஆராயும்போது பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் சமுதாயத்தின் மேல்தட்டிலிருந்தோர் அழிக்கப்பட்டதற்கான வரலாற்று உண்மையை அவர் யதார்த்த ரீதியாகத் தந்திருக்கிறாரா வென்று காண்பது திறனாய்வின் வேலையன்று; அது தனக்கென ஒரு மொழியை உண்டாக்கிக் கொண்டு புருஸ்டின் மொழியோடு முடிந்த அளவுக்கு அதனை இணைத்துக் கொள்ளுதலே அதன் வேலையாகும். இலக்கியத்தின் வாழ்வு அதுகூறும் அறிவுரையில் இல்லை; அது பயன்படுத்தும் குறியீடுகளிலேயே இருக்கிறது. எனவே அந்நூல் கூறும் அறிவுரையை மீட்டுருவாக்கம் செய்தல் திறனாய்வாளனின் கடமையன்று; அக்குறியீடுகளின் தொகுதியை மீட்டுருவாக்கம் செய்வதே அவன் கடமையாம். (This being so, the critic is not called upon to reconstitute the message of the work, but only its system) என்றெல்லாம் பார்த்திஸ் திறனாய்வை ஒரு மொழி பற்றிய மொழியாகப் பார்க்கிறார்.

இவ்வாறு திறனாய்வு பற்றிய கருத்துகள் காலந்தோறும் மாறி வந்திருக்கின்றன. ஒவ்வொரு தலைமுறையும் தனக்கேற்ற திறனாய்வு முறையை வகுத்துக் கொள்ள வேண்டும். இம்முறையில் பழைய இலக்கியங்களையெல்லாம் மீண்டும் மீண்டும் ஆய்வு செய்வதால் புதிய உள்ளொளிகளைப் பெறலாம். புதிய முறைகளும் மறுமதிப்பீடுகளும் இலக்கியவளர்ச்சிக்குப் பெரும் துணை செய்யும் என்பதில் ஐயமின்று. நவில் தொறும் நூல் நயம் போலும் என்று வள்ளுவர் கூறுவது நோக்கற்பாலது.

இலக்கியத் திறனாய்வை அதனோடு நெருங்கிய தொடர்புடைய ஏனைய இரண்டு துறைகளிலிருந்து பிரித்துப் பார்க்க வேண்டியதன் அவசியத்தை ரெனெ வெலக் (Rene Wellek) வலியுறுத்தியுள்ளார். இலக்கியக்கோட்பாடு (Literary theory), இலக்கிய வரலாறு (Literary history) என்பவையே அவ்விரண்டு துறைகள். ஆங்கிலத்தில் இலக்கியத் திறனாய்வு என்ற தொடர் இலக்கியக் கோட்பாட்டையும் கவிதையியலையும் உள்ளடக்கியதாகவே பலவிடங்களில் பயன்படுத்தப்படுகிறது. ஜெர்மன் மொழியில் அச்சொல் இப்பொருள் பெறுவதில்லை. 'Literatur kritik' என்ற சொல் அன்றாட விமரிசனத்தை (day - by - day reviewing)க் குறிக்கவே கையாளப்படுகின்றது. ஜெர்மானிய அறிஞர்கள் 'literaturkritik', (literary criticism), literatur geschichte (literary history) ஆகிய தொடர்களின் பொருள் வேறுபாடுகளைத் தெளிவுபடுத்தியுள்ளனர்.

திறனாய்வு ஒரு கலையா, அல்லது ஓர் அறிவியலா என்ற கேள்வி அடிக்கடி எழுப்பப்படுகிறது. திறனாய்வைக் கவிதை வடிவத்திலும் ஹோரசு, விடா (Vida), போப் போன்றவர்கள் தந்துள்ளனர். ஆயினும் திறனாய்வைக் கலையெனக் கருதுவது முறையாகாது. திறனாய்வாளனுக்குக் கலைஞனுக்குள்ள சில ஆற்றல்களும் கற்பனா சக்தியும் தேவையாயினும் திறனாய்வாளனைக் கலைஞனென்று கூறமுடியாது. திறனாய்வின் நோக்கம் அறிவுபூர்வமான உணர்தலாகும் (intellectual cognition). அது இசை, அல்லது கவிதையைப் போன்று ஒரு கற்பனை உலகத்தைப் படைப்பதில்லை. அதன் இறுதி நோக்கம் இலக்கியம் பற்றிய ஒழுங்குபடுத்தப் பட்ட அறிவை அடைவதேயாகும். ஒரு திறனாய்வாளனின் இலக்கியம் பற்றிய கருத்துகள், மதிப்பீடுகள், முடிவுகள் ஆகியவையெல்லாம் அவனது இலக்கியக் கோட்பாட்டை ஆதாரமாகக் கொண்டவை. அவனது இலக்கியக் கோட்பாடு, இலக்கியங்களோடு அவன் கொண்ட தொடர்பினால் உருவாகிறது. எனவே இலக்கிய மதிப்பீடுகளெல்லாம் தரக்குறைவானவை, பயனற்றவை என்று ஃபிரை போன்றவர்கள் கருதுவது முறையாகாது.

புதுமைத்திறனாய்வு புகழின் உச்ச நிலையிலிருந்த போது இலக்கிய வரலாறு இகழப்பட்டது. கவிஞனின் வாழ்க்கைக்கும் அவன் வாழ்ந்த காலத்திற்கும் முக்கியத்துவம் தரக்கூடாது என்ற நிலை போற்றப்பட்டதால் இலக்கிய வரலாறே புறக்கணிக்கப்பட்டது. இத்துறையை இழிவுபடுத்துவது முறையன்றென்று வெலக் அன்றே குறிப்பிட்டார். ஆனால் புதுமைத் திறனாய்வின் வீழ்ச்சிக்குப்பின் நிலைமை தலைகீழாக மாறியது. இலக்கிய

வரலாற்றின் பெருமை பலரால் எடுத்தோதப்பட்டது. வரலாற்றைப் புறக்கணித்ததால் தான் புதுமைத் திறனாய்வு தோல்வியைத் தழுவ நேர்ந்தது என்று சுட்டப்பட்டது. கிளியான்த் புரூக்ஸ் என்ற புதுமைத் திறனாய்வாளர் ஆண்ட்ரூ மார்வெலின் ஹொரேஷியன் ஓட் (Horatian Ode) என்ற கவிதையை விமரிசிக்கும்போது வரலாற்று உண்மைகளைப் பயன்படுத்துகிறார். இதுபற்றி அவரே "திறனாய்வாளனுக்கு வரலாற்றாசிரியனின் உதவி தேவைப்படுகிறது. ஆனால் கவிதை கவிதையாகவே படிக்கப்படவேண்டும்" என்கிறார். ராய் ஹார்வி பியர்சு (Roy Harvey Pearce), அவர்பாக் (Auerbach) போன்றோர் வரலாற்றுணர்வின் இன்றியமையாமை பற்றிப் பேசியுள்ளனர்.

இலக்கிய வரலாற்றை எந்த அளவுக்குப் பயன்படுத்திக் கொள்ள வேண்டுமென்பதில் நாம் கவனமாக இருக்க வேண்டும் என்று வெலக் ஆதாரங்களோடு நிறுவுகிறார். இலக்கியக் கோட்பாட்டை உருவாக்கும் பொழுது இலக்கியத்திறனாய்வின் துணையை நாட வேண்டும்; இலக்கிய வரலாற்றிலிருந்தும் கொள்ளவேண்டியதைக் கொள்ள வேண்டும். இம்மூன்று அறிவுத்துறைகளும் தனித்தன்மை உடையவை யென்பதையும் மறுக்க முடியாது. வரலாறு கோட்பாட்டைத் தள்ளிவிடமுடியாது. கோட்பாடு வரலாற்றை முழுவதுமாகத் தன்னுள் கொண்டுவிடவும் முடியாது.

பல இலக்கியக் கோட்பாடுகள் பற்றிய தெளிவை நமக்குத் திறனாய்வு தந்திருக்கிறது. கவிதையெவ்வாறு பிறக்கிறது என்ற கேள்வி தொன்று தொட்டுக் கேட்கப்பட்டு வரும் ஒன்றாகும். இதற்குக் கவிஞர்கள் வெவ்வேறு விதமாக விடை கூறியிருக்கிறார்கள். சுருங்கச் சொல்லின், செவ்வியலார் கவிதை அறிவினால் ஆக்கப்படும் பொருள் என்றும் கவிஞனின் உழைப்பினால் உருப்பெறுகிறது என்றும் கூறுவர். ஆனால் புனைவியலார் கவிதையாக்கம் புரிந்து கொள்ள முடியாத உந்து சக்தியினால் நிகழ்வது என்றும் உழைப்பு கவிதைத் தன்மையை உயர்த்த வழிசெய்யாது என்றும் கருதினர். ஃபிராய்டு போன்ற உளவியலார் உளவியலடிப்படையில் கலைப்படைப்பின் ரகசியத்தை விளக்கமுயன்றனர். ஆனால் கவிதையின் பிறப்புப் பற்றி எழுப்பப்பட்ட கேள்விகளுக்கு லயனல் டிரில்லிங் (Lionel Trilling), கென்னித் பர்க் (Kenneth Burke) போன்ற திறனாய்வாளர்கள் தமது பரந்து விரிந்த கவிதையனுபவம் காரணமாக நல்ல விளக்கங்களை அளித்துள்ளனர்.

இலக்கியத்தின் நோக்கம் எதுவாக இருக்க வேண்டும் என்ற கேள்வியும் நம்மைப் பல காலமாக ஆட்டிப்படைத்து வருவதாகும். அரிசுடாட்டில், லான்ஜைனஸ், ஹோரசு முதல் கோலரிட்ஜ், வேர்ட்சு வொர்த், அர்னால்டு, எலியட் போன்றோர் வரை பலர் இவ்வினாவிற்கு விடையளித்துள்ளனர். ஒழுக்கம் கற்பிப்பதா, அறிவு புகட்டுவதா, நெறிப்படுத்துவதா, கீழான உணர்வுகளை அழிப்பதா, முருகியல் இன்பம் தருவதா, உளவியல் குறைபாடுகளை நீக்குவதா வென்பன போன்ற கேள்விகளெல்லாம் எழுப்பப்பட்டு இலக்கிய இன்பம் எத்தகையதாக இருக்க வேண்டுமென்பதில் திறனாய்வாளர்கள் சிந்தனையைச் செலுத்தி நல்ல விளக்கங்களைத் தந்துள்ளனர். கலை கலைக்காகவேயிருக்க வேண்டும் வேறு எப்பயன் கருதியும் அமையக் கூடாது என்ற நிலையையும் வால்டர் பேடர் (Walter Pater), ஆஸ்கார் வொயில்டு (Oscar Wilde), ஏ.சி. பிராட்லி (A.C. Bradley) போன்றோர் வலியுறுத்தித் தமது இலக்கிய ரசனையின் தன்மையை இனங்காட்டியுள்ளனர்.

கவிதையில் கையாளப்படும் மொழி எத்தகையதாக வேண்டும், கவிதையின் பாடு பொருள் எதுவாகவிருத்தல் உயர்ந்தது என்ற கேள்விகளுக்கெல்லாம் இலக்கிப் படைப்பாளர்களோடு சேர்ந்து வாதாடித் திறனாய்வாளர்கள் இச்சிக்கல்கள் பற்றிய உண்மைகள் சிலவற்றை உலகிற்கு உணர்த்தியுள்ளனர். கவிதையும் நம்பிக்கையும் (Poetry and Belief) என்ற மிகச் சிக்கலான கோட்பாடும் நீண்ட விவாதத்திற்கு உட்படுத்தப்பட்டது. கவிதையும் நீதியுணர்வும் (Poetry and Morality) இலக்கியமும் ஆபாசமும் (literature and obscinity) ஆகிய பொருள்களும் திறனாய்வாளர்களால் விரிவாக விவாதிக்கப்பட்டுள்ளன. இத்தகைய கருத்து மோதல்கள் திறனாய்வின் போக்கையும் எல்லையையும் விரிவுபடுத்தி இலக்கியப்படைப்பு வளர்ச்சிக்கு வழி செய்துள்ளன என்பதை யாரும் மறுக்க வியலாது.

திறனாய்வு தேவையில்லை யென்றும் அதனால் விளைவது தீமையேயென்றும் அது தன் எல்லைகளை மீறிய ஆக்கிரமிப்புச் செய்துள்ளது என்றும் குரல் எழுப்பியவர்களும் உண்டு. சூசன் சோண்தாக் (Susan Sontag) என்பவர் தமது "Against Interpretation" (விளக்கவுரைக்கு எதிராக) என்ற கட்டுரையில் இத்தகைய கருத்தைத் தெரிவிக்கிறார். ஹோமரின் இலியத், ஹீப்ரு பைபிள் ஆகியவைகளுக்கெல்லாம் உருவக விளக்கங்கள் (allegorical interpretations) தரப்பட்டன; நூலாசிரியர்கள் இப்பொருள்களை மனத்தில் கொண்டிருந்தார்கள் என்பது

ஐயத்திற்கிடமானதே; தற்காலத்தில் உட் பொருள் உரைக்கிறோமென்ற முயற்சி மேற்கொண்டு பிற்போக்கான, கோழைத்தனமான தொடர்பற்ற விளக்கங்களையெல்லாம் தருகின்றனர் என்பது இவர் கட்சி. "In a culture whose already classical dilemma is the hypertrophy of the intellect at the expense of energy and sensual capability, interpretation is the revenge of the intellect upon art. Even more, it is the revenge of the intellect upon the world. To interpret is to impoverish, to deplete the world - in order to set up a shadow world of meanings." மார்க்சிய விளக்கங்களும் பிராய்டியத் திறனாய்வும் இத்தகையவேயென்று சோண்தாக் சாடுகிறார். காஃப்காவின் நூல்களை மூன்று விதமான திறனாய்வுகள் நாசம் செய்து விட்டனவாம். அவரது நாவல்களைச் சமுதாய உருவகங்களாக்கி நவீன சமுதாய அமைப்பில் அரசின் உயர்மட்ட அலுவலகங்களின் ஏமாற்றங்களையும் பைத்தியக்காரத் தனத்தையும் படம் பிடித்துக் காட்டுகின்றன என்று கூறுவாரும், அவற்றை உளவியல் உருவகங்களாக்கி (Psycho-analytic allegories) அவையெல்லாம் காஃப்கா தந்தைபால் கொண்ட அச்சத்தையும் அவரது இயலாமை உணர்வையும் காட்டுகின்றன என்று கூறுவாரும் அவற்றைச் சமயவியல் உருவகங்களாக்கிப் புரிந்து கொள்ள இயலாத கடவுளின் நீதியை உணர்த்துபவை என்று கூறுவாரும் இத்ததகைய அழிவு வேலைகளையே செய்தனர் என்பார்.

சூசன் சோண்தாக் இலக்கியத்தின் இடத்தைப் பெற முயலும் திறனாய்வைக் கண்டிக்கிறார். ஆனால் இலக்கியத்திற்குப் பணி செய்யும் திறனாய்வும் உண்டு என்றும் அது கலையின் பொருளைப்பற்றிப் பேசாது வடிவமைப்பைப் பற்றிப் பேசுவதாகும் என்றும் குறிப்பிடுகின்றார். "The best criticism, and it is uncommon, is of this sort that dissolves considerations of content into those of form". "The function of criticism should be to show how it is what it is, even that it is what it is, rather than to show what it means".

திறனாய்வின் அத்துமீறல்கள் கண்டிக்கப்பட வேண்டியவை யாயினும் திறனாய்வே பயனற்றது, தீங்கு விளைப்பது என்று கூறுவது தவறாகும். சோண்தாக் கூறுவது போல் வடிவமைப்பைப் பற்றிப் பேசும் திறனாய்வு மட்டுமே அனுமதிக்கப்பட வேண்டும் என்பது சரியன்று. உளவியல், சமூகவியல் திறனாய்வாளர்களால் எப்பயனும் இல்லையென்று கூறமுடியாது.

* * * * *

2. எது கவிதை?

எது உயர்ந்த இலக்கியம், எது சிறந்த கவிதை, எது நிலைத்து நிற்கவல்லது, எது விரைவில் அழியப்போவது என்பதையெல்லாம் உடன்கண்டு சொல்லத் துணைசெய்யும் இலக்கண வரையறைகளோ, விதி முறைகளோ, குறுக்கு வழிகளோ நமக்கு இன்னும் கிடைக்கவில்லை. இவற்றை அடைதற்கான முயற்சிகள் காலங்காலமாக, எல்லா நாடுகளிலும் மேற்கொள்ளப்பட்டபோதிலும் பெரும்பயன் யாரும் பெற்றாரிலர். பல இலக்கியங்களைப் பயின்றவர்களும், இலக்கியத்தோடு தத்துவம், உளவியல், மொழி இயல் போன்ற பலதுறைப் பயிற்சி உடையாரும் உயர்ந்த இலக்கியத்தைத் தாழ்ந்ததினிலிருந்து தரம்பிரித்துக் காட்டச் சூத்திரங்கள் தரும் முயற்சியில் தோல்வியைத் தழுவினர் என்பது வரலாறு கற்பிக்கும் பாடம்.

உலகப் பெருங்காப்பியங்களில் ஒன்றென்று கடந்த முன்னூறு ஆண்டுகளாக ஏற்றுக்கொள்ளப்பெற்று விட்ட மில்டனின் விண்ணுலக இழப்பு (Paradise Lost) அச்சாகி வெளிவந்தவுடன் அத்தகைய பெரும்புகழுக்கு உரியதென்று யாராலும் இனம்கண்டு கொள்ளப்படவில்லை. பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் கவிதையுலகில் புரட்சியை ஏற்படுத்திய வேர்ட்ஸ் வொர்த்தின் கவிதைத் தொகுதியை முதலில் விமரிசித்த ஜெஃப்ரி (Jeffrey) பெருங்கல்வியாளராகவிருந்தபோதும் அதன் பெருமையை உணரமுடியாது "வேர்ட்ஸ் வொர்த் அவர்களே! இது கவிதையன்று!" என்று தமது கட்டுரையில் கடுமையாகச் சாடினார். ஜெர்மானியப் பேரறிஞர் கதே (Goethe) மதிநுட்பம் நூலோடு உடையவராயினும் தமது காலத்துக் கவிஞர்களுள் பைரனுக்குப் பொதுமக்களிடமிருந்த செல்வாக்கைக் கண்டு மயங்கி அவரே தலையாய கவிஞர் என்ற தவறான முடிவுக்கு வந்தார். ஹாப்கின்ஸ் (Hopkins) கவிதைகளை உலகிற்கு அறிமுகப்படுத்திய ராபர்ட் பிரிட்ஜிஸ் (Rober Bridges) தற்காலக் கவிஞர்களுக்கு முன்மாதிரியாகவும் தூண்டுகோலாகவும் விளங்கப்போகும் "டாயிட்ஸ்லாந்தின் அழிவு" (The

Wreck of the Deutschland) என்னும் தலைப்பில் அமைந்த முதற்கவிதையின் உண்மையான சிறப்புகளை உணராது அது வாசகர்கள் ஹாப்கின்சை அணுக இடையூறாகவிருக்குமென்று அஞ்சினார். நாவல்களை எடையிடுவதிலும் கூட இத்தகைய இடர்ப்பாடுகள் மலிந்து கிடக்கக் காணலாம். அமெரிக்க நாவலாசிரியர்களுள் உயர் வரிசையில் வைத்துப் போற்றப்படுகின்ற ஹாதார்ன் (Nathaniel Hawthorne) அவர் வாழ்ந்த காலத்தில் மூன்றாந்தர எழுத்தாளர்களோடு போட்டியிட இயலாமல் மனம் புழுங்கினார். இருபதாம் நூற்றாண்டு நாவல்களின் மணி மகுடம் என்று பலரால் பாராட்டப்பெறுகின்ற ஜேம்ஸ் ஜாய்சின் **ஒரு கலைஞனின் இளமைக்கால வாழ்க்கைச் சித்திரிப்பு** (A Portrait of the Artist as a young man) அவர் அணுகிய பதின்மூன்று பதிப்பாளர்களால் புறக்கணிக்கப்பெற்றது!

உயர்ந்த இலக்கியத்தின் பண்புகளை வரையறுப்பது கடினமானதென்பதை ஜான்சன் உணர்ந்திருந்தார். "எது கவிதை?" என்று பாஸ்வெல் (Boswell) அவரைக் கேட்டபோது "எது கவிதையில்லையென்று சொல்வது அதைவிட எளிதாகும். நாம் எல்லாரும் ஒளியென்னவென்பதை அறிவோம். ஆனால் அது என்னவென்று சொல்வது முடியாத செயலாகும்." என்று விடையிறுத்தார். பல கவிஞர்கள் பற்றித் தரமான கட்டுரைகள் எழுதிய ஜான்சன் நல்ல கவிதைகளை அல்லாதனவற்றிலிருந்து பிரித்துக் காட்டுவதைத் திறனாய்வளார்கள் செய்ய முயலும்போது அவர்களது விருப்பு வெறுப்புகளும் பாரபட்ச நோக்கும் குறுக்கிடுகின்றன வென்றும் காலமே சிறந்த திறனாய்வாளனென்றும் பலரைப் பலகாலம் மகிழ்விக்கும் இலக்கியமே உயர்ந்ததென்ற முடிவுக்கு வர முடியுமென்றும் குறிப்பிட்டார். கரையற்ற கல்வியறிவும் நுண்மாண் நுழைபுலமும் கொண்ட கோலரிட்ஜ் (Coleridge) தமது **பயாகிரஃபியா லிடெரரியா** (Biographia Literaria) என்னும் நூலில் பதினான்காம் அத்தியாயத்தில் எது கவிதை என்ற வினாவை எழுப்பி விட்டு அதற்கு நேரடியான விடை கூறாமல் உயர்ந்த கவிஞனுக்குரிய இலக்கணங்களைப் பேசி முடித்துவிடுகிறார். இத்தகைய முயற்சியில் மாத்யூ அர்னால்டின் (Matthew Arnold) தடுமாற்றமும் யாவரும் உணரக்கூடியதாகும். உயர்ந்த கவிதையின் தன்மைகளைப் பட்டியலிடுவது அரிதென்று கூறும் அர்னால்டு, பேரிலக்கியங்கள் பலவற்றிலிருந்து சிற்சில வரிகளை எடுத்துக்காட்டி அவைபோன்றவை யெல்லாம் கவிதையென்றும் அவற்றின் உயர்வை அடையாதவை ஒதுக்கப்படவேண்டும் என்று அறிகவென்றும் கூறித் தப்பிக்க முயல்கிறார்.

தொன்மையான கவிதை மரபு கொண்ட தமிழ் கூறும் நல்லுலகிலும் இலக்கணக்காரர்களும் புலவர்களும் கவிதையின் பண்புகளை ஆராயும் முயற்சிகளில் அவ்வப்பொழுது ஈடுபட்டுள்ளனர். செய்யுளின் இலக்கணம் தருகின்ற தொல்காப்பியர், ஏழுவகையான இலக்கிய வகைகள், முப்பத்து நான்கு கூறுகள், எட்டு மெய்ப்பாடுகள், உவமையின்தன்மை, வகைகள்,உவமைச் சொற்கள் வருமிடங்கள், உவமைக்குரிய மரபு ஆகியவை பற்றி விரிவாகப் பேசுகிறார்; தரம் பிரிக்கும் முயற்சிக்கு ஏதுவாக எதுவும் சொல்லவில்லை; அது தேவையற்ற, வீணான வேலையென்றே கருதியிருப்பார். நன்னூலார் "பல்வகைத் தாதுவின் உயிர்க்கு உடல்போல் பல சொல்லால், பொருட்கு இடனாக, உணர்வின் வல்லோர் அணி பெறச் செய்வன செய்யுள்" என்று செய்யுளின் பொதுத் தன்மையை விளக்குகிறார். கம்பர்,

புவியினுக்கணியாய் ஆன்ற
பொருள்தந்து புலத்திற்றாகி
அவியகத் துறைகள் தாங்கி
ஐந்திணை நெறியளாவி
சவியுறத் தெளிந்து தண்ணென்று
ஒழுக்கமும் தழுவிச் சான்றோர்
கவியெனக் கிடந்த கோதா
வரியினை வீரர் கண்டார். *(கம்பராமாயணம் 2732)*

என்று உயர்ந்தோர் கவிதைகளைப் போற்றிப் பரவுகின்றார். இக்கவிதையால் உந்தப்பெற்ற பாரதி "கவிதைகளில் ஒளி, தெளிவு, குளிர்ந்த நடை மூன்றும் இருக்க வேண்டுமென்பது கம்பனுடைய மதமாகும். இதுவே நியாயமான கொள்கை" என்று சிறந்த கவிதையின் பண்புகள் சிலவற்றைத் தொட்டுக் காட்டுகிறார். இன்னும் கவிதையின் சிறப்புகளை விதந்து கூறும் கவிதைகளும் கட்டுரைகளும் தமிழில் ஏராளம். ஆனால் இவையாவும் எளிதில் பயன்படுத்தக்கூடிய துலாக்கோலையோ கட்டளைக்கல்லையோ நமக்குத்தரவில்லை. இரசிகமணி யென்று பாராட்டப்பெற்ற டி.கே. சிதம்பரநாத முதலியாரும் தாம் துய்த்த கவிதைகளின் சிறப்பை விரித்துரைக்கும் வல்லமை பெற்றிருந்தாரே தவிர உயர்ந்த கவிதையையெவ்வாறு தெரிந்தெடுப்பது, அதற்கான சோதனையென்னவென்பது பற்றிப் பேச முனையவில்லை. "கவி என்றால் இன்னதென்று சொல்வதற்கு இலக்கணம் கிடையாது, உலகத்தில் எங்கும்

கிடையாது. யாப்பியல் இந்த விஷயத்தில் எந்த உதவியும் புரியவில்லை. வெண்பா இது விருத்தம் இது என்று ஏதோ சொல்லலாம். ஆனால் கவி இது என்று சொல்ல முடியாது". அவரது இக்கூற்று நமது இயலாமையை வெளிப்படையாக ஏற்றுக்கொள்கிறது.

நல்ல கவிதையினை அடையாளம் காட்ட முடியாமல் வல்லவர்கள் எல்லாரும் தோற்றுப் போனதற்கு அவர்களது ஆற்றலின்மையை விடக் கவிதையின் தன்மையே காரணம் என்று சொல்லவேண்டும். உலகின் பல மொழிகளில் எழுதப்பட்ட காலத்தை வென்ற கவிதைகளையெல்லாம் தொகுத்து வைத்துப் பார்ப்போமானால் அவை ஒரு கட்டுக்குள் அடங்காமையும் ஏதேனும் ஒரு கோட்பாட்டின் அடிப்படையில் அமையாமையும் தெளிவாகும். கவிதையின் வகைகள் பலவாகப் பெருகியுள்ளமை புலனாகும். யதார்த்தக் கவிதை (Realistic Poetry), நீதிக்கவிதை (Didactic Poetry), அங்கதக் கவிதை (Satiric Poetry), தூய கவிதை (Pure Poetry), சமயக் கவிதை (Religious Poetry), உயர் கவிதை (Great Poetry) என்றெல்லாம் வகைப்படுத்தலாம். இவற்றுள் ஒவ்வொரு வகையிலும் சிறந்த கவிதைகளையும் தாழ்ந்தவற்றையும் காணலாம். மேலை இலக்கியங்களை யெடுத்துக் கொள்வோமானல் செவ்வியல், புனைவியல் கோட்பாடுகள் (Classicist and Romantic Theories) மாறிமாறி ஏற்றம் பெற்று வந்திருப்பது தெளிவாகும். பாடுபொருள், கையாளப்படும் சொற்கள், ஓசை நயம், அணிகள், உருக்காட்சி, படிமம், கவிதையில் கவிஞனின் ஆளுமை, கற்பனையின் இடம் (Dream work), அறிவின் பங்கு (Brain Work) கொள்கைக்குக் கவிதையில் கொடுக்கப்படவேண்டிய அழுத்தம் கவிதையின் நோக்கம், கவிதைக்கும் சமுதாயத்திற்கும் இருக்க வேண்டிய தொடர்பு ஆகிய ஒவ்வொன்றிலுமே செவ்வியலாரும் புனைவியலாரும் மாறுபட்ட கொள்கைகளை உடையவர்களாக இருந்திருக்கிறார்கள். இன்னும் சொல்லப்போனால் ஒவ்வொரு யுகமும் (age) அறிந்தோ அறியாமலோ தனக்கென்று ஒரு கவிதைக் கோட்பாட்டை மேற்கொள்கிறது. அவ்வாறு மேற்கொள்வதே முறையென்று டி.எஸ். எலியட் வலியுறுத்துவார். கீழை இலக்கியக் கோட்பாடுகள் வெவ்வேறு அடிப்படைகளில் உருப் பெற்றிருப்பதையும் தொல்காப்பியர் கூறும் அகத்திணை, புறத்திணைப் பாகுபாடுகள் தனிச் சிறப்புடையுனவென்பதையும் கூறத்தேவையில்லை.

கவிதையின் பாடுபொருள், வடிவம், சொல்லாட்சி, அணிநலன் ஆகிய முக்கியக் கூறுகளைப் பொறுத்தமட்டிலும் கூட அடிப்படை

ஒற்றுமைகளை மேலே சுட்டிய கோட்பாடுகளில் காண இயலாது. பாடுபொருள் உயர்ந்ததாக இருந்தால் கவிதை சிறப்புடையதாகும் என்று கருதிய காலம் மாறிவிட்டது. தன்னேரிலாத் தலைவனைப் பற்றியும், பேரழகியைப் பற்றியும், இயற்கைக் காட்சிகளுள் உள்ளத்தை ஈர்ப்பன பற்றியும் அமைந்த கவிதைகளெல்லாம் வெற்றி பெற்றுவிடும் என்று உறுதி கூறமுடியாது. மனிதனின் விண்ணுலக இழப்புப் பற்றிப் பேசுகின்ற மில்டனின் காவியம் நிலைத்த பெருமை கொண்டது. ஆனால் அதே பாடுபொருளைக் கொண்டு எழுதப்பட்ட கேட்மென் (Caedmon) என்பாரின் கவிதை என்றோ மறைந்து போயிற்று. பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் வேர்ட்ஸ் வொர்த் சமுதாயத்தின் கீழ்த்தட்டில் உள்ளவர்களைப் பற்றிப் பாடல்கள் எழுதி வெற்றிபெற்றார். இடையர்களும் உழவர்களும் வாழும் வாழ்வு, அவர்தம் பேச்சு ஆகியவை இலக்கியத்தரத்திற்கு ஊறு செய்வன அல்லவென்பதை நிலைநாட்டினார். அட்டைகளைப் பொறுக்கி விற்று வாழ்க்கை நடத்துபவனைப் பற்றிய அவரது கவிதை ("The Leech - Gatherer") அமரத்துவம் பெற்றது. கவிதையின் பாடுபொருள் எதுவாக வேண்டுமானாலும் இருக்கலாம் என்று ஷெல்லி கருதினார். தன் மகளிடமே தகாத உறவு கொள்ள முனைந்த சென்சி (Cenci) என்ற இத்தாலிய நகரத்துக் கொடிய செல்வந்தனது வாழ்க்கையை நாடகமாக்கிய அவரிடம் ஏன் அத்தகைய அருவருக்கத்தக்க வரலாற்றை நாடினார் என்று அவரது நண்பர்கள் கேட்டபோது பாடுபொருளைத் தெரிந்தெடுப்பதில் கவிஞனுக்கு எத்தகைய தடைகளும் இருக்கக் கூடாதென்றும் அவனுக்கு அதில் முழு உரிமையும் இருக்கவேண்டுமென்றும் அத்தகைய உரிமையை நிலை நாட்டவே தான் **சென்சி** நாடகத்தை எழுத முன்வந்ததாகவும் குறிப்பிட்டார். பலதுறைகளில் எழுத்தாளர்களுக்கு முன்னோடியாய் விளங்கிய எட்கார் ஆலன் போ, ஓர் அழகிய பெண்ணின் மரணம் அவலவுணர்வைத் தூண்டக் கூடியதாதலால் அஃதே தக்க பாடுபொருளாகும் என்று வாதிட்டார். பிரெஞ்சுக் குறியீட்டுக் கவிஞர்களும் டி.எஸ். எலியட் போன்றோரும் தற்கால நகரவாழ்வின் கொடுமையைச் சித்திரிப்பதில் நாட்டம் கொண்டனர். போதலேர் (Baudelaire) தீமை மனிதனை ஈர்ப்பதில் கொண்டுள்ள ஆற்றலைத் தம் கவிதைகளின் மையக்கருத்தாக்கினார்.

பாடுபொருள் கவிதையின் வெற்றி தோல்வியை நிர்ணயிப்பதில்லை. மயிலைப் பற்றிய கவிதை தோல்வியடையலாம்; ஆந்தையைப் பற்றியது வெற்றியடையலாம். ஒளியைப்பற்றிய கவிதைகளையெல்லாம் இருளைப்

பற்றியது விழுங்கிவிடலாம். பெரு வீரர்களைப் பாடிய நாவால் பாரதி, திருட்டுத் தொழிலை மேற்கொண்டுள்ள மறவன் ஒருவன் தன்னிரக்கத் தோடு புலம்புவதாகப் புனைந்துள்ள சிறுகவிதை சிலவரிகளிலேயே அவலத்தின் உச்சத்தை எட்டுவதைக் காணலாம்.

கன்னங்கரிய விருள்நேரம் - அதில்
காற்றும் பெருமழையும் சேரும்;
சின்னக்கரிய துணியாலே - இந்தத்
தீயவுடல் மூடிநரி போலே,

மெல்லப் பயந்து மிகப் பதுங்கி - ஒரு
வேற்றுருவம் கண்டபொழுது ஒதுங்கி,
சொல்லக் கொதிக்குதடா நெஞ்சம் - வெறும்
சோற்றுக்கோ வந்த திந்தப்பஞ்சம்.

ஏழை எளியவர்கள் வீட்டில் - இந்த
ஈனவயிறுபடும் பாட்டில்
கோழை யெலிகளென்னச் சென்றே - பொருள்
கொண்டிழிவின் வருகிறோம் இன்றே.

குடுகுடுப்பைக்காரன் பாடுவதைப்போல் அமைந்துள்ள “புதிய கோணங்கி” என்னும் பாடலும் எளிதில் மறக்கக்கூடியதன்று. பாரதி வழியைப் பின்பற்றிப் பாரதிதாசனும் வண்டிக்காரன், ஆலைத் தொழிலாளி, தபால்காரன், குடியானவன், பூக்காரி ஆகியோர் பற்றியெல்லாம் வெற்றிப் பாடல்கள் இயற்றினார்.

ஏதேனும் ஒரு நிகழ்ச்சியின் நினைவாக உடனடியாகப் பாடப்பெறும் பாடல் பெரும்பாலும் செயற்கைத் தன்மையுடையதாக இருந்துவிடும். ஆதலால் மேலை நாட்டார் அத்தகையவற்றைப் பெரிதும் வரவேற்கமாட்டார். ஆங்கிலத்தில் அரசவைக் கவிஞர்களால் பாடப்பெற்ற நிகழ்ச்சிப் பாடல்கள் (Occasional Verse) பல மண்ணுக்கிரையாயினவென்றே சொல்லவேண்டும். தமிழகத்தில் கவியரங்கங்களுக்காகப் பாடப்பெறும் பாடல்களும் தனிமனிதர்களை அளவுகடந்து பாராட்டியெழுதப்பெறும் கவிதைகளும் தோன்றிய அளவிலேயே மறைந்துவிடும் தன்மையவையென்பதைச் சொல்ல வேண்டியதில்லை. ஆனால் நிகழ்ச்சிக் கவிதையின் தலைவிதியே இதுதான் என்ற முடிவுக்கும் வரஇயலாது. ஆங்கிலத்தில் மில்டன் எழுதிய “லிசிடாஸ்”

("Lycidas") என்னும் கவிதையும் மார்வெல் யாத்த கிராம்வெல் பற்றிய ("An Horatian ode upon Cromwell's Return") பாடலும் காலத்தை வென்றவை. பாரதி பாடிய நிகழ்ச்சிப் பாக்களுள் "வேல்ஸ் இளவரசருக்கு நல்வரவு" இளவரசரின் இந்திய வரவின்போது அவரை வாழ்த்தியும் ஆங்கிலேயரின் ஆட்சியின்போது இந்தியநாடு பெற்ற நன்மைகளைச் சிறப்பித்தும் எழுதப்பெற்றது. அகவற்பாவில் பாரததேவியின் கூற்றாக அமைந்துள்ள இச்சிறு கவிதையில் குறிப்பிடற்குரிய நயம் ஏதுமில்லை. சில செல்வந்தர்களிடம் பொருள் வேண்டி அவர் பாடியுள்ள பாடல்களில் பாரதியின் முத்திரையிருந்த போதும் "புவியனைத்தும் போற்றிட வான் புகழ் படைத்துத் தமிழ் மொழியைப் புகழிலேற்றும் கவியரசன்" கையேந்தி மனிதரிடம் இரக்கும் நிலைகண்டு நம் மனம் கலங்குகின்றதேயன்றிக் கவிதையில் தோய மறுக்கிறது. ஆனாலும் இரவிவர்மா இறந்தபோதும், உ.வே.சாமிநாதையர் மகாமகோபாத்தியாயப் பட்டம் பெற்றபோதும் பாரதி பாடிய பாடல்கள் நிகழ்ச்சிக் கவிதைகளிலும் வெற்றி பெற்றவை உண்டு என்பதற்குச் சான்றுகளாகும்.

'நிதியறியோம்' இவ்வுலகத் தொரு கோடி
இன்பவகை நித்தம் துய்க்கும்
'கதியறியோம்' என்று மனம் வருந்தற்க;
குடந்தை நகர்க் கலைஞர்கோவே!
பொதியமலைப்பிறந்த மொழி வாழ்வறியும்
காலமெலாம் புலவோர் வாயில்
துதியறிவாய், அவர் நெஞ்சின் வாழ்த்தறிவாய்,
இறப்பின்றித் துலங்குவாயே.

என்னும் வரிகள் உ.வே.சா.வின் தமிழ்த் தொண்டிற்குக் கிடைத்த தலையாய பரிசெனல் தகும். இவ்வரிகளின் சிறப்பிற்கு அவை பாரதிக்கும் பொருந்துமாறு அமைந்திருப்பதும் ஒரு காரணமாகலாம். தன்னிலையுணர்ந்து அப்பொழுது புறக்கணிக்கப்பட்டிருந்தபோதும் பின்னால் தமிழகத்தில் நிலையான புகழ் தனக்கு உண்டு என்று தன் மனத்திற்குக் கவிஞன் இங்கு ஆறுதல் கூறிக் கொள்கிறான் என்று நாம் நினைப்பது தவிர்க்க முடியாதது.

ஓர் இலக்கியம் நீதியுணர்த்தலை ஒரு முக்கிய நோக்காகக் கொள்ள வேண்டுமென்றும் அதனை வெளிப்படையாகச் செய்வதில்

தவறில்லையென்றும் படைப்பாளர்கள் கருதிய காலம் ஒன்று உண்டு. முருகியல் இன்பம் அளித்தலே கவிதையின் முதல் நோக்காக அமையவேண்டுமென்று வற்புறுத்துவோர் பலர். “கலை கலைக்காகவே” என்ற கோட்பாட்டில் நம்பிக்கையுடையவர்களில் சிலர் இலக்கியம் நீதியைப் புறக்கணித்து அநீதியை வலியுறுத்தினும் ஏற்புடையதே என்று முழங்கினர். நீதிகளைப் பட்டியலிட்டுச் சொல்லும் கவிதைகள் தரத்தில் உயர்வதில்லை. இதற்கு மாபெரும் விதிவிலக்கு திருக்குறள் என்பது யாவரும் அறிந்த ஒன்று.

புறநானூற்றில் நீதியை வெளிப்படையாகச் சொல்லும் கவிதைகளும் முற்றும் நாடகப்படுத்துபவையும் இரண்டு உத்திகளும் கலந்தவையும் உண்டு. கடமை உணர்வை வலியுறுத்தும் பொன்முடியார் பாடல் ஒவ்வொரு குடிமகனின் கடமையையும் பட்டியலாகத் தருகிறது.

ஈன்று புறந்தருதல் என்தலைக் கடனே;
சான்றோன் ஆக்குதல் தந்தைக்குக் கடனே;
வேல்வடித்துக் கொடுத்தல் கொல்லற்குக் கடனே;
நன்னடை நல்கல் வேந்தற்குக் கடனே;
ஒளிறுவாள் அருஞ்சமம் முருக்கிக்
களிறு எறிந்து பெயர்தல் காளைக்குக் கடனே. *(புறநானூறு 312)*

இது மறக்குலத்தாயின் கூற்றாக அமைவதாலும் வீரவாழ்வின் சிறப்பைப் புதுவிதமாகக் கூறுதலாலும் ஓரளவிற்குக் கவிதைத் தன்மை பெறுகிறது. முதற்பகுதியில் நாடகப்படுத்தி இரண்டாம் பகுதியில் நீதியைச் சொல்லும் கவிதைகள் மிகுதி. நக்கீரனாரின் பாடலில் இவ்வுத்தி சிறப்பாகவே கையாளப்படுகிறது.

தெண்கடல் வளாகம் பொதுமை இன்றி
வெண்குடை நிழற்றிய ஒருமையோர்க்கும்
நடுநாள் யாமத்தும் பகலும் துஞ்சான்
கடுமாப் பார்க்கும் கல்லா ஒருவற்கும்
உண்பது நாழி; உடுப்பவை இரண்டே;
பிறவும் எல்லாம் ஓரொக்கும்மே;
அதனால் செல்வத்துப்பயனே ஈதல்;
துய்ப்பேம் எனினே, தப்புந பலவே. *(புறநானூறு 189)*

உலகப் பார்வைக்கு இரு வேறு துருவங்களாகத் தோற்றமளிக்கும் அரசனும் வேடனும் வாழும் வாழ்க்கை ஆழ்ந்து நோக்கின் ஒரு தன்மைத்தே என்பதைப் படம் பிடித்துக் காட்டிச் செல்வத்துப்பயன் ஈதலே என்னும் நீதியை இக்கவிதை சுட்டிக் காட்டுகிறது. இதனினும் மேம்பட்ட கவிதைகள் மேற்கொள்ளும் உத்தி நோக்குதற்குரியது.

> அற்றைத் திங்கள் அவ்வெண் நிலவில்
> எந்தையும் உடையேம்; எம்குன்றும் பிறர்கொளார்;
> இற்றைத் திங்கள் இவ்வெண் நிலவில்
> வென்று எறி முரசின் வேந்தர் எம்
> குன்றும் கொண்டார்; யாம் எந்தையும் இலமே! *(புறநானூறு 112)*

பாரி மகளிரின் கவிதை அவர்கள் வாழ்வில் நடந்த நிகழ்ச்சியைக் கூறி அமைகிறது.. செல்வ நிலையாமையையும் வாழ்க்கை நிலையாமையையும் மனித வாழ்க்கையின் அவலத்தையும் இதைவிடச் சிறப்பாகக் கூறுதல் எளிதன்று. ஒருவரது தனி அனுபவத்தைக் கூறி மனித குலத்திற்கு முக்காலும் பொருந்தும் உண்மையைக் கவிதையாக்குவதில் பாரி மகளிர் சிறப்பான வெற்றி பெற்றுள்ளனர். நீதியுணர்வு பற்றிய போதலேரின் கூற்று இங்கு நினைவு கூரத்தக்கது.

> நீதியுணர்வு தனக்கென ஒதுக்கப்பட்ட தலைப்புடன்
> தோன்றுவதில்லை; அது வாழ்க்கையோடு முழுமையாக
> இணைந்திருப்பதுபோல் கலையில் ஊடுருவி அதனோடு
> இரண்டறக் கலக்கிறது.

அரசியல், சமய, தத்துவக் கோட்பாடுகளைக் கவிதையாக்குதல் எளிதன்று. கோட்பாட்டிற்கேற்ற உணர்வு பூர்வமான சூழல் உருவாக்கப்பட்டு, கருத்துகள், உவமைகள், உருவகங்கள், காட்சியுருக்கள் மூலம் தரப்பட வேண்டும். இவ்வாறில்லாமல் கருத்துகளை கருத்துகளாகவே தந்து வெற்றி பெறும் கவிதைகளும் உண்டென்று டி.எஸ். எலியட் கூறுவார். தாந்தே (Dante) எழுதிய டிவைன் காமெடி (The Divine Comedy)யின் சில பகுதிகளை மனத்தில் கொண்டு இம்முடிவுக்கு வருகிறார். எலியட்டே தமது "Four Quartets" என்னும் கவிதையில் இதனைச் செய்ய முயல்கிறார். கருத்தை அப்படியே தரும் கவிதையின் தாக்கம் திறம்பட அமையுமென்று உறுதி கூறமுடியாது. சாத்தனார் மணிமேகலையில் பௌத்த மதக் கொள்கைகளைப் பட்டியலிட்டுத் தரும்போது கவிதையைப்

புறக்கணிக்கின்றார். பௌத்த சமயப் பிரச்சாரத்தை முதல் நோக்காகக் கொண்டிருந்த சாத்தனார் கவிதை கைநழுவிப் போவதைப் பற்றிக் கவலைப்பட்டிருக்கமாட்டார். ஆனால் பக்தி இயக்கத்தின்போது சைவ, வைணவ சமயக் கருத்துக்களைப் பரப்ப முனைந்த நாயன்மார்களும் ஆழ்வார்களும் கவிதையழகும் இசை நலனும் இணைந்து அமைந்தால் தான் கருத்தின் தாக்கம் வலுவுடையதாக இருக்கும் என்பதை உணர்ந்து பக்திப்பாடல்களை இயற்றினர். உபநிடதக் கருத்துகளைக் கவிதையாக்குவதில் அவர்கள் பெறும் வெற்றி மகத்தானது.

> கடவுள் ஒருவரே; எல்லா உயிர்களிலும் அவர்
> மறைந்திருக்கிறார்; எங்கும் நிறைந்திருக்கிறார்; எல்லாச்
> செயல்களையும் மேற்பார்வை செய்கிறார்; உயிர்கள் அனைத்தும்
> அவரிடம் குடிகொண்டுள்ளன; சாட்சியாகவும் தனிப்பொருளாகவும்
> பண்புகளைக் கடந்தவராகவும் அவர் விளங்குகிறார்.

என்பது கடவுளைப்பற்றி சுவேதாச்சுவர உபநிடதம் கூறும் கருத்து. இதனைக் கவிதையாக்க நம்மாழ்வார் கையாளும் உத்தி வியப்பிற்குரியது. மொழி இயல் வல்லாரை ஈர்க்கும் வகையில் தமிழ்மொழியிலுள்ள படர்க்கை இடச்சொற்களின் பன்மையைப் பயன்படுத்திக் கொள்கிறார்.

> நாம் அவன் இவன் உவன் அவள் இவள் உவள் எவள்
> தாம்அவர் இவர் உவர் அது இது உது எது
> வீம் அவை இவை உவை அவை நலம் தீங்கு அவை
> ஆம் அவை ஆயவை ஆய்நின்ற அவரே.

'எல்லாவுயிர்களிலும் இறைவன் இருக்கின்றான்' என்று சொல்லுவதை விட உயிர்களின் வகைகளைப் பட்டியலிட்டுச் சுட்டிக்காட்டுவது மேலும் அழுத்தமான உணர்வை ஏற்படுத்துமென்பதால் இம்முறையைக் கையாள்கிறார். இறைவன் எங்கும் நிறைந்துள்ளான் என்பதைப் புலப்படுத்த மாணிக்கவாசகர் மேற்கொள்ளும் உத்தியும் சிறப்புடையதாகும்.

> வானாகி மண்ணாகி வளியாகி ஒளியாகி
> ஊனாகி உயிராகி உண்மையுமாய் இன்மையுமாய்க்
> கோனாகி யான் எனது என்று அவரவரைக் கூத்தாட்டு
> வானாகி நின்றாயை என்சொல்லி வாழ்த்துவனே!

பாமர மக்களின் உள்ளத்தையும் தைக்கும் பட்டியலைக் கவிஞர் தேடித்தருகிறார். இத்தகைய கவிதைகளில் உணர்வும் சிந்தனையும் ஒன்றிச்

செயல்படுவதைக் காணலாம். எலியட் பாராட்டும் சமயம், கவிதை, இசை ஆகிய மூன்றும் இணையும் உயர்தர இலக்கியத்திற்குப் பல சான்றுகள் நம்மவர்களின் பக்திப்பாடல்களில் உண்டு.

கவிஞனின் ஆயுதம் சொல். கவிதைகளுக்கு ஏற்ற சொற்கள், கவிதைகளுக்குப் பொருந்தாத சொற்கள் என்று சொற்களை இரண்டு வகைகளாகப் பிரிக்க முடியுமா வென்ற கேள்வி எழலாம். பதினெட்டாம் நூற்றாண்டில் ஆங்கிலக் கவிஞர்கள் காப்பியம், துன்பியல் நாடகம் போன்ற மேலான இலக்கிய வகைகளில் பாமரர் உரையாடல்களில் பயன்படுத்தும் சொற்களுக்கு இடமளிக்கக் கூடாதென்றும் முன்னோர் வெற்றியுடன் கையாண்ட சொற்களையும் தொடர்களையும் மீண்டும் மீண்டும் கையாளலாம் என்றும் நம்பினர். இதனால் ஏற்கனவே பயன்படுத்தப்பட்டு உயிர் இழந்த சொற்களும் தொடர்களும் அவர்தம் கவிதைகளின் அழகைச் சிதைத்தன. பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் வேர்ட்ஸ்வொர்த் முதலான புனைவியல் கவிஞர்கள் எச்சொல்லையும் கவிதையில் பயன்படுத்தி உயிரூட்ட முடியும் என்று வாதிட்டுத் தமது கவிதைகளில் எளிய சொற்களைப் பெய்து வெற்றியும் பெற்றனர். தமிழ்க் கவிதை மரபு என்றும் எளிய சொற்களைப் புறக்கணித்ததில்லை. தொல்காப்பியர் சேரி மொழியும் கவிதைக்கேற்றதேயென்று கூறுவார். ஒரு சொல்லின் ஓசை, அதன் பொருள், அதனால் பெறக் கூடிய தொனிப்பொருள் ஆகிய மூன்றையும் முழுமையாகப் பயன்படுத்திக்கொள்ளக் கூடிய கவிஞன் பாமர மொழியின் சொற்களையும் கவிதை அழகுடையவை ஆக்குவான். பல கவிதைகளில் தோன்றிக் கூர்மை மழுங்கிப் பழுதடைந்த சொற்களைவிட வட்டாரச் சொற்களும், கொச்சைச் சொற்களும் கவிஞன் ஏவும் பணியைத் திறம்படச் செய்ய இயலும். பெருங்காப்பியம் பாடிய கம்பனும் இக்கலையில் தேர்ச்சி பெற்றிருந்தான் என்பதை யாவரும் அறிவர்.

"ஆள் ஐயா! உனக்கு அமைந்தன மாருதம் அறைந்த"

(கம்பராமாயணம் 7271)

"இரக்கம் எங்கு உகுத்தாய் என்பால் எப்பிழை கண்டாயப்பா?"

(கம்பராமாயணம் 4021)

என்பன போன்ற இடங்களில் பாமர மொழிக்குக் கவிதை அழகு ஊட்டுகின்றான் கம்பன். ஆழ்வார்களிடமிருந்து இதனை அவன் கற்றிருந்திருக்கலாம். இப்பரம்பரையில் வந்த பாரதி எச்சொல்லையும்

அச்சமின்றிக் கையாண்டு எளிய மொழியின் எல்லைக் கோட்டிற்கே துணிந்து செல்கின்றான். இதற்குக் கண்ணனைப் பற்றி அவன் எழுதும் வரிகளில் நல்லதொரு சான்றைக் காணலாம்.

"மக்களுக்கு **வாத்தி**, வளர்ப்புத்தாய் வைத்தியனாய்
ஒக்க நயம் காட்டுகின்றான்."

ஆசிரியரைக் குறிக்கப் பாமரர் வழங்கும் சொல் வாத்தி. உயர்ந்த மொழிச் சொற்களைக் கையாளுவதாலேயே ஒரு கவிதை உயர்ந்துவிடாது என்பது தெளிவு.

உவமை, உருவகம், காட்சியுரு, படிமம் போன்றவையெல்லாம் அன்றாட வாழ்க்கை நிகழ்ச்சிகளிலிருந்து, நாம் நாளும் காணும் பொருள்களிலிருந்து பெறப்பட்டிருத்தல் சிறப்பு. சங்கச் சான்றோர்கள் இதனை நன்குணர்ந்து, 'செம்புலப் பெயல் நீர்', 'தேய்புரிப் பழங்கயிறு' போன்ற உவமைகளைக் கையாண்டு அழியாப் புகழ் பெற்றனர். மிகவும் நுண்ணிய, அளவுக்கு மீறி அறிவுசார்ந்த உவமைகள் கவிதையின் தோல்விக்கே காரணமாகலாம். கவிதைத் தொழில் அறிந்த சிவப்பிரகாசர்,

"குறில் வழி லகரம் தனி நிலையாயும்
கூடிய தகர முன்னெழுத்தென்று
அறிகுறி வடிவம் திரிதல்போல் நந்தி
அடல்விடை மெய்திரிந்து றினும்
நறுமலர் விழியில் கண்டவர் எல்லாம்
நந்தியே என்றுளம் மகிழ்ந்தார்"

என்று சொல்லும்போது கஃறீது, முஃடீது என்னும் தொடர்களில் காணப்படும் ஆய்த எழுத்து உண்மையில் லகர, ளகர மெய்களின் திரிபு ஆவதுபோல் வசவதேவராகத் தோன்றியவர் நந்தியின் அவதாரமே எனப் பொருள் கொள்ள வேண்டும். கவிஞரின் நுண்ணறிவைக் காட்டும் உவமை கவிதைக்கு அழகூட்டவில்லை.

எதுகை, மோனை போன்ற ஓசை நயங்கள் கவிதையில் பெறும் பங்கு பற்றிய கேள்வி காலந்தொறும் எழுப்பப்பட்டு வந்துள்ளது. எதுகைக் கவிதையென்பது நாகரிகமற்ற காட்டுமிராண்டி யுகத்தின் கண்டுபிடிப்பு என்று சாடிய மில்டன் அடி எதுகைகளை ஒதுக்கினாரேனும் மோனை முதலான பிற ஓசை நயங்களில் ஈடுபாடு காட்டினார். இசை நுணுக்கம்

அறிந்தவராதலால் இசையின்பம் மிகுந்த கவிதைகளை எழுதினார். அவர் கருத்திற்கு மாறாக, அடுத்த நூற்றாண்டில் கவிதை எழுதிய ஆங்கிலக் கவிஞர்கள் எதுகை மலிந்த நடையை மேற்கொண்டனர். பின்னர் இது கைவிடப்பட்டு ஓசையின்பத்தைவிட கருத்துச் செறிவே கவிதைக்குத் தேவையென்ற கோட்பாடு வற்புறுத்தப்பட்டது. ஆனால் இருபதாம் நூற்றாண்டுக் காட்சியுருக் கவிதை (Imagist Poetry)யின் தோற்றத்திற்கும் வளர்ச்சிக்கும் காரணமான எஸ்ரா பவுண்டு கவிதை இசையைப் பேண வேண்டியதின் அவசியத்தை மீண்டும் மீண்டும் வலியுறுத்தினார். இசைக் கலையின் தாக்கத்தைத் தற்காலக் கவிஞர்களில் தலையாயவரான எலியட்டின் கவிதைகளில் பரக்கக் காணலாம். தமிழில் சங்கச் சான்றோரும் கவிதையும் இசையும் ஒன்றித்து இயங்க வேண்டுமென்ற கருத்துடையவரே. அன்னார் எதுகையைவிடப் பிற ஓசை நயங்களுக்குச் சிறப்பளித்தனர். விருத்தப்பா ஓங்கிய கம்பன், திருத்தக்கதேவர் போன்றோரின் காலத்தில் எதுகை நிறைந்த கவிதைகள் எழுதப்பட்டன. இருபதாம் நூற்றாண்டுப் புதுக்கவிஞர்கள் ஓசை நயத்தையும் இலக்கணக் கட்டுப்பாடுகளையும் எள்ளி நகையாடினர். "இலக்கணச் செங்கோல் யாப்புச் சிம்மாசனம் எதுகைப் பல்லக்கு மோனைத் தேர்கள் பண்டித பவனி தனி மொழிச்சேனை இவை எதுவும் இல்லாத, கருத்துக்கள் தம்மைத்தாமே ஆளக் கற்றுக் கொண்ட புதிய மக்களாட்சி முறையே புதுக்கவிதை" என்று முழங்கினார்.

இலக்கணக் கட்டுப்பாடு எப்பொழுதும் கவிதைக்கு இடையூறு செய்யும் என்ற கருத்து தவறானதாகும். ஆங்கிலத்தில் கட்டுப்பாடு உடைய பாவகையான சானெட்டைக் கொண்டு *15,16*-ஆம் நூற்றாண்டிலிருந்து இன்று வரை ஆங்கிலக் கவிஞர்கள் பல சாதனைகளைப் படைத்துள்ளனர். இப்பாவகையைப் பாராட்டி இரண்டு சானெட்டுகள் எழுதியுள்ள வேர்ட்ஸ் வொர்த், "உண்மையில் நம்மைநாமே ஒரு சிறைக்குள் விருப்பத்தோடு அடைத்துக் கொள்வோமானால் அது சிறையாகாது. சானெட்டின் குறுகிய வட்டத்திற்குள் வளையவரும் இன்பம் தரும்பொழுது போக்கை வரவேற்கும் மனநிலைகள் எனக்கு ஏற்படுவது உண்டு. அளவற்ற விடுதலை வுணர்வின் சுமையால் அழுத்தப்படும் சில ஆன்மாக்கள் இக்கட்டுப்பாட்டில் கட்டாயம் இன்பம் காண முடியாது - நான் காண்பது போல்'' என்றும் "திறனாய்வாளனே! சானெட்டை நீ ஏளனம் செய்யவேண்டாம். அதன் உண்மையான சிறப்புகளை அறியாமல் நீ அதனைக் கண்டித்திருக்கிறாய். அது ஷேக்ஸ்பியர் தன் இதயக் கதவைத் திறந்து காட்டப் பயன்படுத்திய

சாவியாகும்...... மில்டனின் கைகளில் அது ஆன்மாவை உயிர்ப்பிக்கும் பாடல்களைப் பொழிந்த ஊதுகுழல் ஆகியது" என்றும் சுட்டிக் காட்டுவார். நானூறு ஆண்டுகளுக்கு மேலாகியும் அது இன்னும் உயிர்த் துடிப்புள்ள பாவகையாக இயங்கி வருவதை விக்ரம் சேத்தின் நானூறு சானெட்டுகள் கொண்ட நாவலில் காணலாம். ஆங்கிலத்தில் Free Verse என்று சொல்லப்படும் கவிதை எவ்விதக் கட்டுப்பாடும் அற்ற கவிதையென்றோ அதை யாவரும் எளிதில் எழுதிவிடலாமென்றோ நினைப்பது தவறென்று எலியட் எச்சரிக்கை செய்வார்.

ஆழ்ந்து பார்க்கின் தமிழில் உள்ள யாப்பிலக்கண விதிகள் முருகியல் இன்பத்தை மிகுவிக்கத் துணை செய்பவையென்பதையும் கருத்தற்ற கவிஞனின் கையிலேயே அவை செயல் இழக்கின்றன என்பதையும் உணரமுடியும். டிரைடனும் போப்பும் இரண்டிரண்டு எதுகை வரிகளைக் கொண்ட கவிதையிலும் தாந்தே மும்மூன்று எதுகை வரிகளைக் கொண்ட கவிதையிலும் வெற்றி பெற்றதைப் போல, நான்கு எதுகைகளைக் கொண்ட விருத்தப்பாவில் கம்பன் சிறப்பான வெற்றி பெறுகிறான் என்பதை மறுக்க முடியாது. இக்கவிஞர்கள் ஓசையின் பத்திற்காகப் பொருளை இழந்ததாகக் குற்றம் சாட்டுவதும் தவறு. மாறாக, விருத்தப்பாவிலிருந்து பெறக் கூடிய ஒலி நயங்களையெல்லாம் கம்பன் முழுவதுமாகப் பெறுகிறான். குகனின் சினத்தைச் சித்திரிக்கும்

கட்டிய சுரிகையன் கடித்த வாயினன்
வெட்டிய மொழியினன் விழிக்கண் தீயினன்
கொட்டிய துடியினன் குறிக்கும் கொம்பினன்
கிட்டிய தமரெனக் கிளர்ந்த தோளினான்.

(கம்பராமாயணம் 2111)

என்ற பாடலில் பொருளும் சந்தமும் ஒன்றோடொன்று இணைந்து இயங்குவதோடு, மூன்றாவது, நான்காவது எதுகைகள் வரும்போது ஓசையின்பம் குறைவதோ பொருள் சிதைவுறுவதோ நிகழவில்லை யென்பதை உணரலாம்.

கவிதையின் பாடுபொருள், வடிவம், கவிதையேற்கும் சொற்களின் தன்மை, கவிதையில் ஒலிக்கும் இசைக்குமுள்ள பங்கு ஆகியவை பற்றி யெல்லாம் மாறுபட்ட கருத்துகள் கூறப்பட்டு வந்துள்ளன. இதற்குக் காரணம் கவிதையின் வகைகள் பலவென்பதை எந்தவொரு குழுவினரும் ஏற்றுக் கொள்ளத் தயங்கியதேயாகும். கவிதையின் பன்முகத் தன்மையை

உணராதார் எது கவிதையென்று வரையறை செய்ய முயலும்போது இடர்ப்பாடு உறுவது திண்ணம். வெற்றி பெற்ற கவிதைகள் எவ்வாறு வெற்றி பெற்றனவென்று ஓரளவுக்குக் கூறமுடியும். தோல்வியடைந்த கவிதைகள் ஏன் தோல்வியடைந்தன வென்று ஊகிக்கலாம். ஆனால் உறுதியாக வெற்றி பெறக் கூடிய கவிதை எவ்வாறு இருக்கவேண்டும் என்று அறுதியிட்டுச் சொல்வது யார்க்கும் இயலாததாகும்.

* * * * *

3. புதுமைத் திறனாய்வு

ஆங்கிலத்தில் New Criticism, Formalistic Criticism, Ontological Criticism, Practical Criticism என்றெல்லாம் வழங்கப்படும் புதுமைத் திறனாய்வு இப்பொழுது அதன் புதுமைப்பொலிவையும் செல்வாக்கையும் பெரும்பாலும் இழந்துவிட்டது என்றே கருதலாம். இந்நூற்றாண்டின் முப்பது, நாற்பது, ஐம்பதுகளில் இதன் புகழ் உச்சநிலையில் இருந்தது. இதனைச் சார்ந்த பல திறனாய்வாளர்கள் அமெரிக்கராயினும், ஆங்கிலத் திறனாய்வாளர் சிலரும் இதற்கு உரமிட்டு வளர்த்தனர்.

New Criticism என்ற பெயரை முதலில் உலகுக்கு அறியச் செய்தவர் ஜான் குரோ ரான்சம் (John Crowe Ransom) எனலாம். தனது **இடியில்லாத கடவுள்** (God without Thunder (1939)) என்ற நூலில் இத்தொடரை முதலில் பயன்படுத்தி *1941*-இல் **New Criticism** எனும் பெயரில் ஒரு நூலையும் வெளியிட்டார். ஆனால் இவருக்கு முன்னால் கொலம்பியாவின் ஒப்பிலக்கியப் பேராசிரியரான ஸ்பிங்கார்ன் (Spingarn) *1910*-இலேயே இத்தொடரைக் கையாண்டிருந்தார். புதுமைத்திறனாய்வாளர் வரலாற்று, சமுதாயக் கண்ணோட்டங்களைத் தவிர்த்து ஒரு நூலின் இலக்கியத் தன்மையிலேயே முழுக்கவனமும் செலுத்தவேண்டும் என்பதைத் தனது சொற்பொழிவொன்றில் இவர் குறிப்பிட்டிருந்தார். ஆசிரியனின் முதல் நோக்கமென்ன? அதனை அடைவதில் எந்த அளவுக்கு வெற்றி பெற்றிருக்கிறான்? என்ற கேள்விகளுக்குப் புதுமைத்திறனாய்வாளன் விடைகாண முயலல் வேண்டும் என்று அவர் குறிப்பிட்டார். அவரது எல்லாக் கருத்துக்களையும் புதுமைத் திறனாய்வாளர்கள் ஏற்றுக் கொண்டார்கள் என்று சொல்லவியாது.

இத்திறனாய்வு எச்சூழ்நிலையில் மலர்ந்தது? மெங்கன் (Mencken) போன்ற அமெரிக்கச் சிந்தனையாளர்கள் அமெரிக்க இலக்கியம் ஆங்கில இலக்கியத்தின் அடியொற்றிச் செல்லும் நிழலாக இல்லாமல் தனக்கெனத் தனிப்பாதை வகுத்துக்கொண்டு செல்லும்

உயிருள்ள முழுப்பிறவியாக வேண்டும் என்று வலியுறுத்திய காலம் அது. மெங்கனைப் போன்றோர் எந்த ஓர் இலக்கியமும் சமுதாயத்தைப் பிரதிபலிக்கும் கண்ணாடியாக அமைய வேண்டுமென்று குறிப்பிட்டனர். அமெரிக்க இலக்கியம் வயதுக்கு வந்துவிட்டதென்றும் அமெரிக்க மக்களின் கலாச்சாரத்தையும் எண்ணங்களையும் கற்பனைகளையும் வடித்துக் காட்டாத நூல் தள்ளப்படவேண்டுமென்றும் இஃதே அமெரிக்கத் திறனாய்வாளனின் முதல் அளவு கோலாக அமைய வேண்டுமென்றும் அன்னார் கருதினர். இத்துலாக்கோலில் நிறுக்கப்பட்ட பொழுது கூப்பர், தொரு, விட்மென், டுவெயின் (Cooper, Thoreau, Whitman, Twain) போன்றோர் உயர்ந்த எழுத்தாளர்களாகவும், போ, ஜேம்ஸ், லோவெல், லாங்ஃபெலோ போன்றோர் தாழ்ந்தவராகவும் தெரிந்தனர்.

இத்தகைய இயக்கத்திற்கு எதிராக New Humanists எனும் புதிய மனிதத்துவத்தினர் போர்க்கொடி உயர்த்தினர். செவ்வியல் நூல்களிலும் ஐரோப்பியத் திறனாய்வுக் கருத்துக்களிலும் ஆழ்ந்த அறிவு பெற்றிருந்த இர்விங் பாபிட் (Irving Babbitt) போன்றோர் மனித இனத்திற்குப் பொதுவான எக்காலும் நிலைத்த நீதிக் கருத்துக்களை வழங்கும் கருவூலங்களே உயர்ந்த நூல்களென்றும் காலச் சமுதாயப் போக்குகளுக்கேற்ப மாறுபடும் கருத்துக்களை வைத்து அவற்றை எடையிடுவது சரியன்று என்றும் எண்ணினர்.

இலக்கியப் புரட்சியாளர் (Literary Radicals) களுக்கும், புதிய மனிதத்துவத்தினர்க்கும் இத்தகைய கருத்துப்போர் நிகழ்ந்து கொண்டிருந்த போது மூன்றாவது அணியினராகப் புதுமைத்திறனாய்வாளர்கள் தோற்றம் பெற்றனர். புதுமைத் திறனாய்வுக் கோட்பாடுகளுக்கு உருவம் கொடுத்தவர்கள் புனைவியலாரின் தன்வெளிப்பாட்டுக் கருத்துக்களைத் (Art as Self-expression) தாக்கினர். இங்கிலாந்தில் ஹியூம் என்பார் *1908*-இல் ஓர் இலக்கியக் குழுவைத் தொடங்கிப் புனைவியலாரின் முதல் எதிரியாக வளர்ந்து வந்தார். "நான் புனைவியலாரில் தலைசிறந்தவர் எனக் கருதப்படும் கவிஞர்களையும் வெறுக்கிறேன். அவர்களின் அழுகுரலும் பெட்டை முனகலும் விரும்பத்தகாதவை" என்று முழங்கினார். இவரே இருபதாம் நூற்றாண்டில் செவ்வியல் கோட்பாடுகளின் சிறப்பான வரவேற்பிற்கு வித்திட்டவர். இவரும் இவரை ஆதரித்த எஸ்ராபவுண்டு, எலியட் போன்றோரும் கவிதை வெறும் தன் வெளிப்பாடாக அமையாமல்

முழு அளவில் புறத்தன்மை (Objectivity) அடைய முயல வேண்டுமென்றும் பல கட்டுரைகளிலும் நூல்களிலும் தெளிவுபடுத்தினர்.

எஸ்ரா பவுண்டு, கவிதைகளில் முறையான சொல்லாக்கம் (the use of the right word) இன்றியமையாததென்றும் சொல்லைத்தாக்கிக் கருத்தையும், கருத்தைத்தாக்கிப் பொருளையும் வெளிப்படுத்த வேண்டுமென்றும் (To break the word and free the thought and to break the thought and free the thing) அறைகூவல் விடுத்தார். இச்சமயத்தில்தான் ஏட்ஸ் (Yeats) போன்றோரும் சொல்லின் சிறப்புப் பற்றி எழுதிவந்தனர். சொற்களே பொருள்கள் என்றும் (words alone are goods) “அலைகின்ற உலகமே ஓர் சுடர்விடும் சொல்” (The wandering earth is but a flaming word) என்றும் எழுதினார்.

எலியட் தமது கவிதைகள் மூலமும் “மரபும் தனிமனித ஆற்றலும்” (Tradition and the Individual Talent) என்ற கட்டுரையின் மூலமும் கவிதை, திறனாய்வு ஆகிய இரண்டு துறைகளிலும் பெரும்புரட்சிக்குக் கால்கோள் விழா நடத்தினார் என்றே சொல்லலாம். எந்தக் கவிஞனும் மரபை முற்றும் புறக்கணிக்க இயலாதென்றும் கவிஞனுக்குப் பழமையின் உரம் அவசியமென்றும் சொன்னார். அதேசமயத்தில் இலக்கியப் புரட்சியாளர்களின் கருத்துக்கு எதிராகத் தனி மனித ஆற்றலின் சிறப்பையும் பேசினார். உணர்வு, தலைமுறைக்குத் தலைமுறை மாறலாமாயினும் உணர்வு வெளிப்பாட்டை (expression of sensibility) மகாகவிஞனே தனது ஆற்றலால் மாற்ற இயலுமென்றும் ஒரு மொழியில் ஏற்படும் புரட்சியே நாட்டு வரலாற்றில் உன்னதமானதென்றும் ஒரு கவிஞனின் முதற்கடமை சமுதாயத்திற்கன்று, மொழிக்கேயென்றும் அறிவுறுத்தினார். ஓர் இலக்கியமானது தனிப்பொருளாகக் கருதப்பட வேண்டியது, அது தனக்கென ஒரு தனி வாழ்வு பெற்றது, அதனைத் தற்சார்பற்ற முறையில் பார்க்க வேண்டும், நேர்மையான எடையீட்டில் திறனாய்வாளர்களின் கூட்டு முயற்சி (common pursuit of true judgement) தேவை என்பன போன்ற அவரது கருத்துக்கள் புதுமைத் திறனாய்வுக் கோட்பாட்டிற்கு அடிக்கற்களாக அமைந்தன. பகுத்தறிதல் (analysis), ஒப்பிடுதல் (comparison) திறனாய்வாளன் கையாள வேண்டிய கருவிகள் என்றார்.

புதுமைத் திறனாய்வாளர்கள், மனிதத்துவத்தினர் இலக்கியத்தோடு நீதிகளை இணைத்ததை ஏற்றுக்கொள்ளவில்லை. ஓர் இலக்கியத்தை அது கூறும் நீதியை வைத்தோ அதனால் சமுதாயத்திற்கு ஏற்படும் விளைவுகளை வைத்தோ எடையிடுவது சரியில்லை என்றும் அந்நூலின் சொற்கள், படிமங்கள், யாப்பு வகை, பாத்திரங்கள், கதைக் கரு ஆகியவையே நூலின் சிறப்புக்கு அடிப்படையானவை என்றும் கருதினர். கலைக்கும் வாழ்விற்கும் உள்ள தொடர்பு பற்றிய பழமையான கருத்துக்களையும் இவர்கள் ஏற்றுக் கொள்ளத் தயாராக இல்லை. அறிவு உண்மை நிகழ்ச்சிகளையும் அவற்றிலிருந்து பெறப்படுவதையும் அடிப்படையாகக் கொண்டதென்ற கருத்திலிருந்து மாறுபட்டு இலக்கியமே அறிவு ஊற்றாக (literature as a valid form of knowledge) அமையலாமென்றும் கருதினர்.

ஒரு நூலைப் படித்தவுடன் ஏற்படுகின்ற மனவுணர்வுகளை எவ்விதமான பகுப்பாய்வும் இல்லாமல் காரண ஆய்வுகளின்றி அப்படியே வெளியிடும் Impressionists எனப்படும் திறனாய்வாளர்களின் போக்கை இவர்கள் வன்மையாகக் கண்டித்தனர். பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டைச் சார்ந்த ஹாஸ்லிட், லாம்ப் போன்றோரும், அவர்களுக்குப் பின்னால் வந்த வால்டர் பேடர், ஆஸ்கார் வொயில்டு, வரிஜினியா உல்ஃப் போன்றோரும் இன்னும் கல்வித் துறையைச் சார்ந்த கூர்தோப், ஸெயின்ட்ஸ்பரி (academic critics) போன்ற திறனாய்வாளர்களும் எத்தகைய அடிப்படைக் கொள்கைகளோ, திட்டமான திறனாய்வு முறைகளோ இல்லாமல் தங்களது விருப்பு வெறுப்புகளையே தெரிவித்துள்ளனர் என்பது இவர்களது வாதமாகும்.

எனவே புதுமைத்திறனாய்வானது, புனைவியலார், புதிய மனிதத்துவத்தினர், இலக்கியப் புரட்சியாளர், அறிவு பற்றிய பழங்கோட்பாட்டினர், மனப்பதிவுத் திறனாய்வாளர் (Impressionists) ஆகியோரது கொள்கைகளுக்கெல்லாம் எதிராகத் தோற்றம் பெற்றது என்பது தெளிவு. இதற்கு ஹியூம், பவுண்டு, எலியட் ஆகியோரது கோட்பாடுகள் பல அடிப்படையாய் அமைந்தபோதும் பழந் திறனாய்வாளர்களில் கோலரிட்ஜின் கருத்துகளை இவர்கள் தாராளமாகக் கடன் வாங்கிக் கொண்டபோதும் தங்களின் திறனாய்வு நூல்களில் தனி ஆற்றலை இவர்கள் காட்டவே செய்தனர். ஐ.ஏ. ரிச்சர்ட்ஸ் தனது Practical

criticism, Principles of Criticism, The Meaning of Meaning என்ற நூல்களில் புதுமைத்திறனாய்வுக் கோட்பாடுகளுக்குச் செவ்விய வடிவமும் அவற்றின் சார்பான வாதங்களுக்கு அழுத்தமான ஆதாரங்களும் தந்தார். அவரது மாணவரான எம்ஸன் (Empson) Seven Types of Ambiguity எனும் நூலில் புதுமைத் திறனாய்வுக்கு மறக்க முடியாத சான்று நூலைப் படைத்தார். ஜான் குரோரான்சம், ஆலென்டேட், பிளாக்மர், கிளியான்த் புரூக்ஸ், ராபெர்ட் பென் வாரன் ஆகியோர் இக்குழுவைச் சேர்ந்த தலைசிறந்த திறனாய்வாளர்கள் ஆவர்.

இலக்கியத் திறனாய்வில் இவர்கள் கையாளுகின்ற முறைகள் யாவை? எத்தகைய நூலாயினும் அதில் கையாளப்பட்டுள்ள சொற்களைக் கூர்ந்து நோக்குவது, ஒவ்வொரு சொல்லின் வேறுபட்ட பொருள்களை நுணுக்கமாக ஆராய்வது, பொருளியலைப் (Semantics) பெரிதும் பயன்படுத்துவது, ஒரு நூலைத் திறனாய்வு செய்யும்பொழுது அதன் மூலநூல்கள் பற்றியோ, அதன் சமூகப் பின்னணி பற்றியோ அதனால் ஏற்படும் சமூக, அரசியல் பின்விளைவுகள் பற்றியோ, கருத்துக்களின் வரலாறு (History of Ideas) பற்றியோ, நூல் எழுதிய ஆசிரியனின் தனிவாழ்க்கை, அவன் வாழ்ந்த காலச் சூழ்நிலை பற்றியோ எந்தவிதமான அக்கறையும் காட்டாத தன்மை, ஆகியவற்றை இவர்களது திறனாய்வில் காணலாம். இவர்களது இலக்கிய ஆராய்ச்சி முறை பிரெஞ்சுத் திறனாய்வாளர்களின் Explication de text-லிருந்து மாறுபட்டதாகும். பின்னவர் கவிதையின் சொற்களிலும் படிமங்களிலும் மிகுந்த கவனம் செலுத்தினராானாலும் வரலாற்றை, சமூகப் பின்னணிகளைப் புறக்கணிக்க வில்லையென்பது நோக்கற்பாலது. புதுமைத் திறனாய்வாளரின் மற்றொரு முக்கியப்போக்கு அவர்கள் வடிவம், உள்ளீடு ஆகிய இரண்டையும் வேறு படுத்துவதை ஆதரிக்காததாகும். ஒரு நூலின் வடிவமும் உள்ளீடும் ஒன்றையொன்று சார்ந்தவையென்றும் அவை ஒரு நாணயத்தின் இரு பக்கங்களைப் போன்றவையென்றும் வடிவம் உள்ளீட்டையும் உள்ளீடு வடிவத்தையும் நிர்ணயிக்கிறதென்றும் கருதினர்.

புதுமைத் திறனாய்வாளர்களின் சாதனைகள் பல. இருபதாம் நூற்றாண்டில் தோன்றி வளர்ச்சிபெற்ற சமூகவியல் திறனாய்வு, உளவியல் திறனாய்வு, தொன்மத்திறனாய்வு, மொழியியல் திறனாய்வு, கட்டமைப்பியல் திறனாய்வு ஆகிய எல்லாவற்றிலும் புதுமைத் திறனாய்வின் படைப்புகளே

அளவிலும் தரத்திலும் உயர்ந்தவையெனக் கூறலாம். சமூகவியல் திறனாய்வு மட்டுமே இதனோடு போட்டியிடும் அளவுக்கு வளர்ச்சி பெற்றிருந்ததாகக் கருதினாலும் அது இதனைவிட மிகப் பழமையானது என்பது மனங்கொளத்தக்கது.

புதுமைத்திறனாய்வாளர்கள் கவிதையை ஆராயப் பல உத்திகளைக் கொடுத்துள்ளனர். வடிவ உள்ளீட்டு வேறுபாட்டைப் புறக்கணித்த அவர்கள் நூலைப் பகுத்தாய structure, texture எனும் கூறுகள் பயன்படுமெனக் கருதினர். ஒரு நூலின் திட்டம் அல்லது புற அமைப்பு, அல்லது கரு (general plan or outline or plot) structure ஆகும். அது கையாளும் யாப்புவகை, உவமங்கள், படிமங்கள், குறியீடுகள், நடை ஆகியன textureஇல் அடங்கும். பகுத்தாய இவ்வேறுபாடு பயனுடையதாயினும் இரண்டும் ஒன்றையொன்று சார்ந்தவையென்பதை அவர்கள் மீண்டும் மீண்டும் உணர்த்தினர். ஐ.ஏ. ரிச்சர்ட்ஸ், உருவகத்தின் இரு கூறுகளாக tenor, vehicle ஆகியவற்றைக் காட்டினார். Tenor மூலப்பொருளையும் Vehicle அதனை விளக்கும், தெளிவுபடுத்தும் கருவியையும் குறிக்குமென்றார். நமக்கு Tenor உவமேயத்தையும் Vehicle உவமானத்தையும் நினைவுபடுத்தலாம். ஆலன்டேட், டென்ஷன் (tension) என்ற கோட்பாட்டிற்கு உருவம் தந்தார். தத்துவத்தில் பயன்படுத்தப்படும் intension, extension என்ற தொடர்களிலிருந்து இதனைப் படைத்தார். ஒருகவிதையின் உள்ளார்ந்த ஒருமையை (integral unity) இது குறிக்கும். பொதுமை, தனிமை (general, particular) வெளிப்பொருள், உட்பொருள் (denotation, connotation) நுண்பொருள், பருப்பொருள் (abstraction, concreteness) ஆகியவற்றுள் எழுகின்ற முரண்பாடுகளை நீக்கிப் பெறப்படுகின்ற இறுதி ஒருமையையே அவர் tension என்று குறிப்பிடுகிறார். உயர்ந்த கவிதையானது இம்முரண்பாடுகளின் தாக்கத்தின் விளைவாகப் பெறப்படும் ஒழுங்குபடுத்தப்பட்ட அமைப்பு (Good poetry is the full organized body of all the extension and intension that we can find in it) என்பது அவர் கருத்தாகும். Reactionary Essays on Poetry and Ideas, Reason in Madness, Essays of Four Decades என்ற நூல்களில் அவரது திறனாய்வு ஆற்றலைக் காணலாம்.

கிளியான்த் புரூக்சு கவிதையில் முரண்தொடை (Paradox) எவ்வாறு பெரியதொரு பணியினைச் செய்கிறதென்று சுட்டிக் காட்டினார்.

அது கவிதை நடையின் அடிப்படையான கூறு என்றும் முரண்தொடையற்ற கவிதை கவிதையாகாதென்றும் கருதினார். எம்ஸன் பொருள் மயக்கம் என்னும் பொருளமைந்த ambiguity-யைத் தமது தலையாய படைக்கலமாக்கிக் கொண்டார். கவிதையில் கையாளப்படும் சொற்கள் ஒரே சமயத்தில் பலவிதமான எண்ண அலைகளை வாசகனின் மனத்தில் தூண்டுவதை அவர் விளக்கினார். ஏழுவிதமான பொருள்கோள்கள் பற்றி அவர் பேசினார். இதைக் குறிக்க multiple meaning, plurisignation என்ற தொடர்களையும் அவர் பயன்படுத்தினார். ஆசிரியன் நினைக்காத பொருள்களும், எழுதிய பிறகு உணர்ந்த பொருள்களும், கருத்துக் குழப்பத்தில் தோன்றிய பொருள்களும் எவ்வாறெல்லாம் வாசகனின் மனத்தைத் தூண்டி இலக்கிய இன்பத்தைத் தர இயலும் என்பதை **Seven Types of Ambiguity, The Structure of Words** என்ற நூல்களில் காட்டுகிறார். ராபர்ட்பென் வாரன் என்பார் கவிதை, திறனாய்வு, நாவல் ஆகிய மூன்று துறைகளிலும் சிறப்பெய்தியவர். அவர் அங்கதம் எனும் Irony-யை ஆயுதமாகக் கையாண்டு கவிதைகளின் பெருமையை வெளிக் கொணர்கிறார். இன்னும் ரிச்சர்ட்ஸ் கூறும் emotive and referential meanings, எலியட் தந்த Objective Correlative, பிளாக்மர் பேசிய gesture ஆகியவற்றையும் இவ்வரிசையிலே கவிதையை அறியப் பயன்படும் உத்திகளாக அடக்கலாம். கலைஞனின் உயிரற்ற கருவிகளான கல், மண், வண்ணம், ஒலி, சொல், ஆகியவற்றிற்கு உயிரைக் கொடுத்து நடமாடவிடுவது Gesture என்று பிளாக்மர் தமது "Language as Gesture" என்ற கட்டுரையில் வாதிடுகின்றார்.

புதுமைத் திறனாய்வாளர்களின் இரண்டாவது பெருஞ்சாதனை ஷேக்ஸ்பியர் நாடகத்தின் முழுப் பரிமாணத்தை நமக்குக் காட்டியதாகும். பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் ஹாஸ்லிட், ஸ்வின்பர்ன், பிராட்லி போன்றோர் அவரது பாத்திரப்படைப்புகளையே விதந்து கூறிவந்தனர். ஆனால் இருபதாம் நூற்றாண்டில் புதுமைத் திறனாய்வின் தாக்கத்தால் நாடகத்தின் களம், சூழல், படிமம், குறியீடு, சொல்சிலம்பம், மீண்டும் மீண்டும் வரும் கருத்துகள் (Recurring themes) மரபுகள், அமைப்பு, கட்டுக்கோப்பு, கவிதைநடை ஆகிய யாவும் நுண்ணிய ஆய்வுக்கு உட்படுத்தப்பட்டன.

பதினேழாம் நூற்றாண்டுக் கவிதையின் சிறப்பை எடுத்துக்காட்டிய பெருமையும் புதுமைத்திறனாய்வாளர்களையே சாரும். டன் (Donne), ஹெர்பர்ட் (Herbert) ஆகியோரைப் பற்றியும் எலியட் எழுதிய கட்டுரைகள் இருபதாம் நூற்றாண்டில் அவர்களின் மறுமலர்ச்சிக்கு வழிவகுத்தனவென்று சொல்லலாம். பதினெட்டாம் நூற்றாண்டைச் சார்ந்த போப், ஜான்சன் போன்றவர்களின் கவிதைகள் அர்னால்டு போன்ற திறனாய்வாளர்களால் அதிகம் மதிக்கப்படாதிருந்தும் எலியட், லீவிஸ் போன்றோர் அவர்களின் சிறப்பை எடுத்துக்காட்டினர். புனைவியல் கவிஞர்களின் குறைகளைத் தெளிவாகச் சுட்டிக்காட்டியவர்கள் புதுமைத் திறனாய்வாளர்களே. ஷெல்லி பருப்பொருள் படிமங்களை (Concrete images)-ச் சரியாக எடுத்தாளவில்லை யென்பதையும் வேர்ட்ஸ்வொர்த் கவிதைகளில் பல, நுண்ணிய சொல் ஆய்வினைத் தாங்கவியலாத் தன்மையனவென்பதையும் வெளிப்படுத்தினர். இத்தகைய அளவுகோல்களால் புரௌனிங் (Browning), டென்னிஸன் (Tennyson), அர்னால்டு (Arnold) ஆகிய மூவரும் அவர்கள் பிடித்திருந்த இடத்திலிருந்து கீழே இறக்கப்பட்டனர். இத்தகைய மறுமதிப்பீடுகள் எல்லாக் கவிஞர்களையும் மீண்டும் நுணுகிப் பார்க்க உதவின. மில்டனுக்கு எதிராக எலியட், லீவிஸ் ஆகியோர் போர்க்கொடி உயர்த்தியதால் அவரது கவிதையின் சிறப்புக்களை, சி.எஸ்.லூயிசு, பி. ராஜன், கிறிஸ்தொபர் ரிக்சு (Christopher Ricks) ஆகியோர் அடையாளம் காட்ட முனைந்தனர். கவிதையை எவ்வாறு படிக்கவேண்டுமென்பதைச் சொல்லியதோடு அதற்கான துணைக் கருவிகள், உத்திகள் ஆகியவற்றையும் புதுமைத் திறனாய்வாளர்கள் தந்தனர். அவர்களால் நடத்தப்பட்ட இதழ்களான The Southern Review, Kenyon Review, Sewanee Review, Hudson Review போன்றவை தரமான இலக்கிய விமரிசனத்தைத் தந்ததோடு கவிதைக்குப் பெரும் விளம்பரத்தையும் அளித்தனவென்றே சொல்லலாம்.

இத்திறனாய்வின் குறைகள் பின்னால் வந்தவர்களால் சுட்டப் பட்டன. புதுமைத் திறனாய்வாளர்கள் என்று நாம் ஒரு சிலரைப் பட்டியலிட்டுக் காட்டலாமாயினும் அவர்கள் எல்லாரும் எல்லாச் சமயங்களிலும் ஒரு குரலில் பேசவில்லையென்பது நோக்கற்பாலது. புதுமைத் திறனாய்வின் தோற்றத்திற்குக் காரணமானவர்களில் ஒருவரான எலியட், பிற்காலத்தில் அதன் போக்கைக் கண்டித்தார். கவிதையைப் பழச்சாறு பிழிவது போல் பகுத்தாய்கிறார்கள் (Lemon-squeezer school of Criticism) என்று

கிண்டல் செய்தார். புதுமைத் திறனாய்வாளர்களின் சொல்லாய்வை ஏற்றுக் கொண்ட லீவிசு தமக்கென ஒரு பாதையை வகுத்துக்கொண்டு இலக்கியத்தின் சமுதாயத் தாக்கத்திற்கும் பண்பாட்டுத் தொடர்புகளுக்கும் முக்கியத்துவம் அளித்தார். இதனைப் புதுமைத் திறனாய்வாளர்கள் ஏற்றுக் கொள்ளார். அக்குழுவில் முழுவதுமாக ஐக்கியப்படுத்திக் கொண்டவர்களும் கட்டுக்கோப்பு (Structure), பொழிப்புரை (Pharaphrase), அங்கதம் (Irony), முரண்தொடை (Paradox), பொருள் மயக்கம் (ambiguity), ஒருமை (tension) என்று வெவ்வேறு உத்திகளின் பின் சென்றனர். டேட், கெனித்பர்க், பிளாக்மர் ஆகியோர் ஒருகுழுவில் வைத்துப் பேசப்படுவதை அவர்களே ஏற்றுக்கொள்ளார்.

புதுமைத்திறனாய்வு வாழ்க்கையிலிருந்து கவிதையை அறவே துண்டிக்கச் செய்த முயற்சி அதன் பெரும் குறையாகும். இலக்கியத்தை வெறும் சொற்சரமாக, வார்த்தைக் கூட்டமாக அது பார்த்தது; கவிதையின் ஏனைய கூறுகள் எல்லாவற்றையும் புறக்கணித்தது. இலக்கிய வகைமைக்கும் அது இடம் தராததால் சிறுபாடல்களில் அது நிகழ்த்திய சித்து விளையாட்டுக்கள் நீண்டகாவியங்கள், நாவல்கள், நாடகங்கள் ஆகியவற்றில் பயனளிக்கவில்லை. ஷேக்ஸ்பியரின் பதினான்கு வரிப் பாக்கள், டன், ஹெர்பர்ட், மார்வெல் ஆகியோரின் சிறிய பாடல்கள் இத்தகைய சொல்லாராய்ச்சிக்குத் துணைபுரிந்தன. ஆனால் எல்லாத் தன்னுணர்ச்சிப் பாக்களின் சிறப்பையும் அவர்கள் வெற்றியோடு வெளிப்படுத்தினார்கள் என்று சொல்ல இயலாது. தலைசிறந்த புதுமைத் திறனாய்வாளரான பிளாக்மர் வாலசு ஸ்டீவன்சின் கவிதையை ஒவ்வொரு சொல்லாகப் பிரித்து ஆராயும்போது அதன் உயிர் நாடியைக் காட்டத் தவறுகிறார் என்பது வெளிப்படையாகும். கலையை வாழ்க்கையிலிருந்து முற்றும் பிரித்துக்காட்டியபோது புதுமைத் திறனாய்வு, கலை கலைக்காகவே என்ற பழைய இயக்கத்தின் மறுபதிப்பாகவே தோற்றமளித்தது. அம்முயற்சியில் இரண்டு இயக்கங்களும் தோல்வியைத் தழுவினவென்றே சொல்லலாம். கிளியான்த் புரூக்சின் ஃபாக்னர் (Faulkner) பற்றிய நூலில் அவர் நாவலாசிரியரின் வாழ்க்கை விவரங்களை ஆங்காங்கே கொணரக் காணலாம். பல புதுமைத்திறனாய்வாளர்கள் தங்களது பிற்காலத்து நூல்களில் தாங்கள் வகுத்துக்கொண்ட வரம்புகளை மீற வேண்டிய நிலை ஏற்பட்டது. இவர்களின் குருவான எலியட், மில்டன், ஷெல்லி பற்றித்தாம் முதலில் கூறிய கருத்துக்களைக் கொஞ்சம் கொஞ்சமாக மாறுபடக்

காட்டினார். புதுமைத்திறனாய்வின் தந்தையெனக் கருதப்படும் ஐ.ஏ. ரிச்சர்ட்சு பல கருத்துக்களைத் தந்தபோதும் அதிகமான கவிதைகளை இத்தகைய ஆய்வுக்கு உட்படுத்திக் காட்டவில்லை. இதற்கெல்லாம் மூலமாக அமைந்த Priniciples of Literary Criticism என்ற நூலை அவரே முதிர்ச்சியற்றது (Juvenile) என்று இறுதிக்காலத்தில் குறிப்பிட்டார்.

புதுமைத்திறனாய்வாளர்கள் சொல்லாய்வின் மூலம் பல முரண்பட்ட வேடிக்கையான முடிவுகளுக்கும் வந்தார்கள். இவார் விண்டர்சு (Yvor Winters), ராபர்ட் பிரிட்ஜிசு என்பாரே தலைசிறந்த கவிஞரென்றும், யாவராலும் ஒதுக்கப்பட்ட ஸ்டர்ஜ்மூர் (Sturge Moore), தரியசு (Mrs. Daryush) ஆகியோர் சிறந்த புலவர்களென்றும் வில்லியம் கார்லெசு வில்லியம்சு, வாலஸ் ஸ்டீவன்சு ஆகியோரே இருபதாம் நூற்றாண்டின் இணையற்ற கவிஞர்களென்றும் ஏட்சு பெருங் கவிஞர் அல்லரென்றும் விந்தையான நகைப்புக்கிடமான கருத்துக்களைச் சொல்கிறார்.

புதுமைத்திறனாய்வின் தோற்றம், வளர்ச்சி நிறைகுறைகள் பற்றிப் பேசும்பொழுது தமிழ்த் திறனாய்வு மரபு பற்றிய சிந்தனைகள் தவிர்க்க இயலாதவை. ஒரு நூல் உயிருடைய முழுப்பொருள் (Organic Whole) என்றும் அதன் கரு, கட்டமைப்பு, வகை அதில் கையாளப்பட்டுள்ள சொற்கள், உருவகங்கள், படிமங்கள் ஆகிய பகுதிகள் எல்லாம் உயிருள்ள அங்கங்கள் போன்று முழுப்பொருளோடு தொடர்புடையனவென்றும் கோலரிட்ஜைப் பின்பற்றிப் புதுமைத்திறனாய்வாளர்கள் கூறும்பொழுது தொல்காப்பியர் கூறும் நோக்கு எனும் கோட்பாடு நினைவுக்கு வருவது இயல்பானதே. கவிதையில் ஒவ்வொரு எழுத்தும், சொல்லும், தொடரும், இதர பகுதிகளும் கவிதைக்கு எந்தவிதத்தில் ஆக்கமளிக்கின்றன என்பதை ஆராய்வதே நோக்கு ஆகும். இதனைப் பழம்பெரும் உரையாசிரியர்கள் தமது உரைகளில் செய்யமுயல்வது கண்கூடு இந்த மரபு பேராசிரியர், நச்சினார்க்கினியர் போன்றோரிடமிருந்து தொடங்கிப் பின்னால் வந்த சைவ, வைணவ இலக்கிய உரையாசிரியர்களிடமும் நலிவுபட்ட நிலையில் காணப்படுகிறது. இம்மரபின் தொடர்ச்சியைப் பண்டிதமணி கதிரேசன் செட்டியாரின் உரை விளக்கங்களிலும் காணலாம். இவர்கள் யாவரும் நுண்ணியமுறையில் சொல்லாய்வு செய்தனர். ஆசிரியரின் பின்னணி பற்றியோ காலம் பற்றியோ கவன்றாரிலர்; பழைய உரையாசிரியர்கள் பலருக்கு அவர்கள் ஆய்வுக்கு எடுத்துக்கொண்ட

நூல்களின் ஆசிரியர்களைப் பற்றியோ அவர்களது காலம் பற்றியோ அதிகம் தெரிந்திருக்க நியாயமில்லை. ஆனால் இவர்களது பெருங்குறை உரைக்கு எடுத்துக் கொண்ட நூலின் நிறைகளையே சொல்வதன்றிக் குறைகளைக் கண்டு கொள்ளாமையாகும், குறைகாண்பது தவறென அவர்கள் நினைத்திருக்கலாம். பக்தி இலக்கியங்களுக்கு உரைகண்டோர், நயம் பாராட்டல் என்ற பெயரில் பொருத்தமற்ற காரணங்களையெல்லாம் வலிந்து கூறித் தேவையற்ற சப்பைக்கட்டுகளில் ஈடுபட்டு ஆசிரியர்க்குப் பெருமை சேர்ப்பதாக எண்ணினர். ஆனால் இத்திறனாய்வு மரபு தமிழகத்தில் இப்பொழுது முழுவதுமாக அழிந்துவிட்டதென்றே சொல்லாம். சமூகவியல் பார்வையே கைலாசபதி போன்றவர்களின் தாக்கத்தினால் மேலோங்கி நிற்கிறது. தற்காலத்தில் தமிழில் எழுதப்படுகின்ற கவிதைகள் நுண்ணிய சொல்லாய்வைத் தாங்க இயலாதவையாக அமைந்திருப்பது மற்றொரு காரணமாகும். புதுக்கவிதை என்ற பெயரில் வெளிவருபவற்றுள் பல தம்முடைய பெருமைகளைத் தாமே வெளிப்படையாகப் பறைசாற்றுவனவாய் அமைந்துத் திறனாய்வாளனுக்குத் தீனியோ வேலையோ தருவனவாய் இருக்கவில்லை. புதுக்கவிதை ஆசிரியர் நல்லதொரு உவமையையோ, உருக்காட்சியையோ சொல்லாட்சியையோ பயன்படுத்திவிட்டால் அதன் சிறப்பை அவரே எவ்வாறேனும் வாசகருக்கு அறிவிக்கத் துடிக்கின்ற துடிப்பைக் கவிதையிலேயே காணலாம். பல புதுக்கவிதைகள் துணுக்குகள் போன்று முதல்முறை படித்த அளவில் சிறிது இன்பம் ஈந்து இரண்டாம் முறை, மூன்றாம் முறை நெருங்க இயலாதவையாக இருப்பதால் புதுமைத்திறனாய்வாளருக்கு இங்கு வேலைவாய்ப்பில்லை. ஜான் குரோரான்சம் நோக்குத்திறன் கொண்ட புதுமைத்திறனாய்வாளன் தேவை (Wanted an ontological critic) யென்று வருந்திக் கூறினார். இங்கு அத்தகைய திறனாய்வாளர்க்கு வேலை கொடுக்கும் கவிதைகளும் இப்பொழுது தோன்றவில்லை என்ற நிலையுள்ளது. மேலை நாட்டுப் புதுமைத் திறனாய்வாளர்களின் நூல்களை ஆழ்ந்து பயின்று அக்கோட்பாடுகளை அளவுகோல்களாகக் கொண்டு சங்க இலக்கியங்களையும் இடைக்கால இலக்கியங்களையும் மறு மதிப்பீடுகள் செய்தால் நல்ல பயன் விளைவது உறுதி.

* * * * *

4. புதுமைத் திறனாய்வில் பொலிவுறும் சங்கப் பாடல்கள்

யாரும் இல்லைத் தானே கள்வன்
தானது பொய்ப்பின் யான்எவன் செய்கோ
தினைத் தாளன்ன சிறு பசுங்கால
ஒழுகு நீர்ஆரல் பார்க்கும்
குருகும் உண்டுதான் மணந்த ஞான்றே. (குறுந்தொகை 25)

தனிக்கூற்று நாடகமாய் (Dramatic Monologue) அமைந்த இக்கவிதைக்கான உரைக்குறிப்பு "வரைவு நீட்டித்த விடத்துத் தலைமகள் தோழிக்குச் சொல்லியது" என்று கவிதை யாருடைய கூற்றாக, எச்சூழ்நிலையில் எழுந்தது என்பதைத் தெளிவுபடுத்துகிறது. ஆனால் கவிதையைக் கூர்ந்து வாசிப்போர்க்கு இக்குறிப்பு கவிதையிலேயே அடங்கி இருப்பது புலனாகும். திணை, துறை வகைகளும் கவிதையை அனுபவித்தற்குத் தேவையான பிறகுறிப்புகளும் கவிதையிலிருந்து பெறப்படும் படியாகக் கவிதை அமையவேண்டும் என்பதால்தான் தொல்காப்பியர்

"மாத்திரை முதலியவை மட்டும் அல்லாமல் திணை, கைகோள், கூற்று வகை, பயன், மெய்ப்பாடு, எச்சவகை, முன்னம், பொருள், துறைவகை ஆகியவையும் நல்லிசைப் புலவர் செய்யுள் உறுப்பென வல்லிதிற்கூறி வகுத்துரைத்தனரே"

என்று "செய்யுள் இயல்" தொடக்கத்திலேயே வலியுறுத்துவார்.

தலைவி "தலைவன் என்னைக் களவில் மணந்த காலத்தில் சான்றாவார் யாரும் இலர்; தலைவனாகிய கள்வன் ஒருவன்தான் இருந்தான்; அவன் அப்பொழுது கூறிய சூள் உறவிலிருந்து தப்பினால் நான் யாது செய்வேன்? ஓடுகின்ற நீரில் ஆரல் மீனின் வரவை எதிர் பார்த்து நிற்கும் தினையின் அடியைப்போன்ற சிறிய பசிய கால்களை உடைய நாரையும் இருந்தது" என்று புலம்புகிறாள்.

தலைவி, தலைவன் பற்றிய வரலாற்றுக்குறிப்புகளோ, அங்க வருணனைகளோ, அவர்களது பண்பு நலன்களோ கவிதையில் இடம்பெறவில்லை. அவை இக்கவிதையை அனுபவித்தற்குத் தேவையற்றவை. தலைவன், தலைவி பெயர்களும் சுட்டப்பெறவில்லை. தலைவியின் குரல் மட்டும் ஒலிக்கிறது. அவள் கூற்றிலிருந்து அவர்களது முதல் கூட்டம் முடிந்துவிட்டதென்றும் அது களவுக் கூட்டம் என்றும் அதன்பிறகு திருமணம் நிகழாமல் காலம் நீட்டிப்பதால் தலைவன் பால் ஐயம் கொண்ட தலைவி அவன் அவளை மணக்க மறுத்து விடுவானானால் முதல் கூட்டம் நிகழ்ந்தது என்பதை யாவரும் அறிய வலியுறுத்த வழியில்லையே என்று தன் அச்சத்தை வெளிப்படுத்துகிறாள். 'யாரும் இலரே' என்று தொடங்கிய கவிதை அவனைத்தவிர ஒரு குருகும் இருந்தது என்று முடிகின்றது. ஐந்து வரிக்கவிதையில் அக்குருகு இரண்டரை வரிகளை அடைத்துக் கொள்கிறது. அது ஆறறிவுடைய மனிதரோடு வைத்து எண்ணத்தக்க ஒரு சாட்சியாக ஆகாது என்பது மட்டும் அல்லாமல் அதன் அளவுச் சிறுமையும் சுட்டப்படுகிறது. தினைத் தாள் போன்ற சிறிய பசிய கால்களை உடையது அது. (குருகின் கால்களுக்கு இதனை விடச்சிறந்த உவமைக்கு எங்கே போவது?) அக்குருகின் கவனமும் அச்சமயத்து வேறெங்கோ அல்லவா இருந்தது! பசியுடன் உண்பதற்காக ஆரல்மீன் கிடைக்குமா என்று ஓடுகின்ற நீரை அது உற்றுப்பார்த்துக் கொண்டிருந்தது. அருகில் நடந்து கொண்டிருந்த மனித நாடகத்தில் ஈடுபாடு காட்ட அதற்குக் காலம் ஏது? அதற்கான நோக்கம் ஏது? அப்படியே பார்த்திருந்தாலும் அது சாட்சி சொல்வதற்குச் சற்றும் வழியில்லையே. அவன் தானாகவே தன் செயலை ஏற்றுக்கொண்டால் ஒழியத் தலைவி உய்யும் வகையில்லையே. அவனோ அவளது உள்ளம் கவர்ந்த கள்வன். முதல் சந்திப்பிலேயே அவளது நலன் கவர்ந்த கள்வனும் ஆவான். குருகு ஆரல் மீனைக்கொன்று தின்பது போல் அவளது நலனைப் பறித்துவிட்டான். முதல் கூட்டத்தின்போது "நின்னைப்பிரியேன்; பிரியின் ஆற்றேன்; நின்னை விரைவில் உறுதியாக மணந்து கொள்வேன்'' என்று அவன் சொல்லியவையெல்லாம் அவனுக்கு நினைவு இருக்குமா? இருந்தாலும் இப்பொழுது ஒப்புக் கொள்வானா?

உளவியல் அறிந்த கவிஞர் தலைவியின் எண்ணவோட்டத்தையும் உணர்ச்சிப் போராட்டத்தையும் ஓவியமாக்குகிறார். அவளது நிகழ்கால ஐயமும் எதிர்காலம் பற்றிய அச்சமும் படம்பிடித்துக் காட்டப்படுகின்றன.

முதல் புணர்ச்சியின்போது துய்த்த இன்பம், அது மீண்டும் கிடைக்காதாவென்ற ஏக்கம், கால நீட்டிப்பு ஏற்படுத்திய ஆதங்கம், தலைவன் ஏமாற்றிவிடுவானோ என்ற அச்சம், ஏமாந்து விட்டோமோ வென்ற வேதனை, துணைக்கு வருவார் யாரும் இல்லையே என்ற திக்கற்ற திகைப்பு ஆகிய உணர்ச்சிகளின் குமுறல்களாகக் கவிதை ஒலிக்கிறது. கவிதையில் வரும் குருகு நலன் கவர்ந்த தலைவனை நினைப்பூட்டுவது போல் தன் நிலை பற்றிச் சற்றும் கவலை கொள்ளாது தன் வேலையைப் பார்த்து வரும் உலகையும் நினைவூட்டி அவள் வெறுப்பை வளர்க்கிறது.

இக்கவிதையில் வரும் சொற்களிலும் குறைந்த அளவான சொற்களிலோ வேறு சொற்களிலோ தலைவியின் நிலையை உணர்த்துவது எளிதன்று. கவிதையின் இறுதி வரிக்குக் "குருகும் உண்டு தாம் மணந்த ஞான்றே" என்ற பாடமும் உண்டு. அவ்வாறாயின் தலைவன் மணந்த நிகழ்ச்சியையெண்ணிப் பெருமிதம் கொண்ட தலைவி தாம் என்று பன்மையால் கூறி, கள்வனாதலைக் கூறுகையில் உண்டான சினம் பற்றித் தான் என்று ஒருமையால் கூறியதாகக் கொள்ளலாம். குருகு என்று ஒருமையில் கூறி, தினைத்தாள் போன்ற கால்களை உடையனவாய் என்று பன்மையில் சுட்டி இறுதியில் உண்டு என்று முடிக்கும் நயமும் பாராட்டுக்குரியது.

> குருகென்பது இயற்பெயராதலின் அதன்கண் பன்மையோடு காலவென்பது இயைந்து காலனவாகிய குருகுகள் எனநிற்பின், அஃது உண்டென்னும் ஒருமைக்கு ஏலாமையின், குருகென்பது ஒருமையாயே நின்றதாதலின் வழுவேயாம்; கள்வன்தான் ஒருவனுமே, வேறுசிலர் ஆண்டில்லையென்று கூறுகின்றாள், இரைதேடும் மனக்குறிப்புடை மையில் கேளாது, சிறிது கேட்டதாயினும் கொலை சூழ்குருகாதலின் கூறுவதும் செய்யாது, இத்தன்மைத்தாய குருகும் உண்டென்று கூறுதலின் உண்டென்று ஒருமை வாசகத்தால் கூறினார். *(நச்சினார்க்கினியர்)*

கவிதையின் ஒவ்வொரு சொல்லும் முழுக் கவிதையின் பொருளுக்குத் துணைசெய்வதையும் கவிதைக்கு அழகூட்டி முருகியல் இன்பத்தை மிகுவிப்பதையும் யாவரும் உணரமுடியும்.

> சிறியகட் பெறினே எமக்கீயு மன்னே
> பெரிய கட்பெறினே

யாம்பாடத் தான்மகிழ்ந் துண்ணு மன்னே
சிறுசோற்றானும் நனிபல கலத்தன் மன்னே
பெருஞ்சோற்றானு நனி பல கலத்தன் மன்னே
என்பொடு தடிபடு வழியெல்லாம் எமக்கீபு மன்னே
அம்பொடு வேல்நுழை வழியெல்லாந் தானிற்கு மன்னே
நரந்த நாறுந் தன்கையால்
புலவு நாறும் என்தலை தைவரு மன்னே
அருந்தலை இரும்பாணர் அகல் மண்டைத் துளையுரீஇ
இரப்போர் கையுளும் போகிப்
புரப்போர் புன்கண் பாவைசோர
அஞ்சொல் நுண்தேர்ச்சிப் புலவர் நாவில்
சென்று வீழ்ந்தன்று அவன்
அருநிறத் தியங்கிய வேலே
ஆசாகு எந்தை யாண்டுளன் கொல்லோ
இனிப் பாடுநருமில்லைப் பாடுநர்க்கொன்று ஈகுநரு மில்லைப்
பனித்துறைப் பகன்றை நறைக்கொண் மாமலர்
சூடாது வைகியாங்குப் பிறர்க்கொன்று
ஈயாது வீயும் உயிர்தவப் பலவே. (புறநானூறு *235*)

அதியமான் நெடுமான் அஞ்சியை ஔவையார் பாடிய இப்பாடலின் திணை பொதுவியல் என்றும் துறை கையறுநிலை என்றும் கூறுவர். கவிதையைப் படித்த அளவில் துறை புலப்படும்.

சிறிய அளவினை உடைய மதுவைப்பெற்றால் எங்களுக்கே தருவான்; அது கழிந்தது. பெரிய அளவினை உடைய மதுவைப் பெற்றால் அதனை நாங்கள் உண்டு, பாட, எஞ்சியதைத்தான் விரும்பி நுகர்வான்; அது கழிந்தது. சிறிய அளவினை உடைய சோறாயினும் மிக்க அளவுடைய சோறாயினும் பலரோடு மிகப்பல. கலத்தோடும் உண்பான்: அது கழிந்தது. என்போடு கூடிய ஊன் தடியுளதாகிய இடமுழுதும் எங்களுக்கு அளிப்பன்; அது கழிந்தது; அம்போடு வேல்தைத்து உருவுமிடமாகிய போர்க்களம் முழுவதும் தானே சென்று நிற்பன்; அது கழிந்தது. நரத்தப்பூ நாறும் தன் கையால் புலால் நாறும் என்னுடைய தலையைத் தடவுவன்; அது கழிந்தது. அரியதலையை உடைய பெரிய பாணரது அகன்ற மண்டையின் கண் துளையை உருவி, இரப்பவர் கையுள்ளும் துளைத்து உருவி, தன்னால் காப்பாற்றப்படும் சுற்றத்தாரது புல்லிய கண்ணின் பாவை ஒளி மழுங்க

அழகிய சொல்லை ஆராயும் நுண்ணிய அறிவுடைய புலவர்களது நாவின் கண்ணே போய் விழுந்தது, அவனது அரிய மார்பில் தைத்த வேல். எமக்குப் பற்றுக்கோடாகிய எம் இறைவன் இப்பொழுது எவ்விடத்து உள்ளான் கொல்லோ? இனி இவ்வுலகத்துப் பாடுவாரும் இல்லை; பாடுவார்க்கு ஒன்று ஈவாரும் இல்லை. குளிர்ச்சியான நீரையுடைய துறையின் கண் பகன்றையின் தேன் நிரம்பிய பெரிய மலர் யாராலும் சூடப்படாது வீணாவது போல் பிறர்க்கு ஒருபொருளும் கொடுக்காது மாய்ந்துபோகும் உயிர்கள் மிகப்பலவாம்.

தனக்கென்று வாழாது பிறர்க்கு உதவியும் பிறர்க்குதவவே போர் செய்தும் பெரும்புகழ் பெற்ற அவனது வலிமைபெற்ற மார்பைத்துளைத்து அவன் உயிரைக்கெடுத்தவேல் பெருமைக்குரிய பாணர், இரப்போர், அவனால் காப்பாற்றப்பட்ட உறவினர், அறிவுமிகு புலவர் ஆகிய யாவரது வாழ்வையும் பாழாக்கியது. எமக்கெல்லாம் உறுதுணையாக இருந்த அத்தலைவன் புகழை இந்நிலவுலகில் விட்டுச் சென்றனன். அவனது உடலும் உயிரும் இப்பொழுது எங்குள்ளனவோ? பாடுவோர் யாவரும் அவனையே பாடி மகிழ்ந்து வந்தனர். பாடுவார்க்கு ஈவோனாக அவன் ஒருவனே இருந்து அவரை மகிழ்வித்தனன். அவன் இறந்து பட்டதால் பாடுவாரும் பாடுவார்க்கு ஈவாரும் இல்லாமல்போனது உலகம். பகன்றை மலரானது பெரிதாயும் தேன் நிரம்பியதாயும் இருப்பினும் யாரும் அணியாமல் அழிவதுபோல் பிறர்க்கு ஒன்றும் ஈயாது வாழ்வை வீணே கழித்து மாண்டு போவோரே இவ்வுலகில் மிகப்பலராம். ஈந்து சிறப்படைவார் மிக மிகச் சிலரே.

எல்லாத் திணைகளுக்கும் பொதுவாகிய இலக்கணங்களைக் கூறும் பொதுவியல் திணையையும் கழிந்து போன பொருளைக் குறித்து இரங்குவதால் கையறு நிலை எனும் துறையையும் இப்பாடல் சார்ந்ததென்பர் உரையாசிரியர்கள். இப்பாடல் முழுவதையும் “இன்னன் என்றிரங்கிய மன்னை” எனும் காஞ்சித் திணைக்குரிய துறைக்கு எடுத்துக்காட்டாக இளம்பூரணர் தருவர். அதியமான் நெடுமான் அஞ்சியின் பெயரைச் சுட்டாமலே அவன் ஆற்றலையும் கொடையையும் கூறி அவன் இறப்பால் புலவர் அடைந்த துயரையும் படிப்போர் உள்ளத்தைத் தொடும் வண்ணம் படம்பிடித்துக் காட்டுகிறது இக்கவிதை. அவனது கொடைச் சிறப்பைப் பாராட்டும் புலவர் தேரும் யானையும் பொன்னும் மணியும் ஊரும் குன்றும்

கொடுத்தான் என்று சொல்லாது கள்ளும் சோறும் ஊனும் கொடுத்தான் என்பார். அவன் புலவர்பால் அன்பும் அருளும் காட்டுவதைச் சுட்ட, அவனது மாலை தொட்ட பூமணக்கும் கையால் தனது புலவு நாறும் தலையைத் தொட்ட நிகழ்ச்சியை மனநெகிழ்வோடு கூறுவார். அவனால் பயனடைந்த பாணர், இரப்போர், சுற்றம், புலவர் ஆகியோரது இப்போதைய இரங்கத்தக்க நிலையைக் கூற, அவன் மார்பைத் துளைத்த வேல் அன்னாரது உண்கலம், கை, கண்பார்வை, நா ஆகியவற்றை அழித்ததாக நயம்படச் சொல்வார். புலவர்கள் யாரெனத் தெளிவாக்க "அஞ்சொல் நுண்தேர்ச்சி" உடையார் என்பார்., அவர் சொல் அழகும் பொருள் அழகும் பெற்ற சொற்களைத் தேர்ந்தெடுப்பதில் வல்லவர் என்று கூறும்போது கவிதைத் தொழிலின் நுணுக்கத்தை வெளிப்படுத்துகிறார். புலவர் என்பதைப் பொதுவாக அறிஞர்கள் என்று கொண்டோமானால் அவர்களைப் பிறரது சொற்களிலும் நூல்களிலும் ஆழ்ந்து கிடக்கும் நுண்பொருள்களையெல்லாம் உணரவல்லார் என்று சிறப்பிப்பதும் பொருத்தமானதாகும். அவன் இறந்தது குறித்துக் கையற்றுப்பாடுவார் "யாண்டுளன் கொல்லோ" என்று கூறும்போது மனித வாழ்க்கையில் இறப்பின் கொடுமையையும் அதன் இரகசியம் இன்னதென்று இன்னமும் அறியமுடியாத அவல நிலையையும் தமது ஆற்றமுடியாத துயரையும் வெளிப்படுத்துவதில் பெரும் வெற்றி பெறுகிறார். இயல்பாக வாழ்வில் நடக்கும் நிகழ்ச்சிகளைக் கொண்டே ஒருவனின் பெருமையைத் தெரிவித்த புலவர் இயற்கையில் நாம் நாளும் காணும் காட்சியையே இறுதியில் உவமையாகத் தருகிறார். ஈர்ங்கை விதிராத மிகப்பலவான மனிதர்கள் யாருக்கும் பயன்படாது வாடி உலர்ந்து போகும் பகன்றைப் பூக்களை ஒத்தவர் என்பார். அவர்களை 'மக்கள்' என்று சுட்டாது 'உயிர்கள்' என்று சுட்டும் போது அவர்கள் உடம்பின் தொடர்பால் உண்டாகும் ஈகையால் பெறும் இன்பமும் கொடையால் அடையும் புகழும் அறியாதவர் என்பதைக் குறிப்பால் உணர்த்துவார்.

இக்கவிதையின் சொல்லழகும் கட்டமைப்பும் சிறப்பானவை. கழிவின் வரும் 'மன்' என்னும் இடைச்சொல் ஏழுமுறை வருவதும் இரக்கம் குறித்துவரும் 'கொல்' என்னும் இடைச்சொல் 'யாண்டுளன் கொல்லோ' என்ற தொடரில் வருவதும் கவிதை நம் நெஞ்சை உருக்கிக் கண் கலுழச் செய்வதற்குத் துணை செய்கின்றன. ஆற்றொழுக்காகப் பொருள் கொண்டு செல்லும் சந்தமாகிய ஒரூஉ வண்ணத்திற்கு உரையாசிரியர்கள்

மேற்கோளாகக் காட்டும் "சிறிய கட்பெறினே எமக்கீயும் மன்னே; பெரிய கட்பெறினே........" என்ற வரிகளோடு தொடங்கும் கவிதை இறுதிவரை இனிய அகவலோசையைக் கொண்டு இயங்குகிறது. இதனைக் கோடிட்டுக் காட்டும் நச்சினார்க்கினியர் 'இருசீர் முதல் ஐஞ்சீர்காறும் பரந்து பட்ட அகவலோசையை, 'பெரிய கட்பெறினே' எனச் சொற்சீரடியாகவும்' யாம் பாடத்தான் மகிழ்ந்துண்ணுமன்னே' என அளவடியாகவும், 'நரந்த நாறுந் தன்கையால்' எனச் சிந்தடியாகவும், 'சிறு சோற்றானு நனி பல கலத்தன் மன்னே' என நெடிலடியாகவும் தூக்குத் துணிந்தவாறு காண்க என்பார். இதனையே இளம்பூரணர் பதினேழு அடிகொண்ட அடிமயங்காசிரியமாகக் காண்பார். பொருளைப் பறி கொடுக்காத எதுகையும் மோனையும் கவிதை தரும் முருகியல் இன்பத்தை மிகுவிக்கின்றன.

* * * * *

5. சிகாகோ திறனாய்வாளர்கள்

சிகாகோ திறனாய்வாளர்கள், பிற திறனாய்வுக் குழுக்களைப் போல், வெளியுலகிற்கு அதிகமாக அறிமுகமானவர்கள் அல்லர். இதற்குச் சில முக்கியமான காரணங்கள் உண்டு. அவர்களது கட்டுரைகளும் நூல்களும் திறனாய்வுக் கருத்துகளைத் தத்துவ ரீதியாக ஆராய்வன. இவ்வாராய்ச்சியிலும் அவர்கள் கல்விஅறிவு மிகுந்த கடினமான நடையையே கையாள்கின்றனர். அவர்களது கருத்துகளைப் பயன்படுத்தி அதிகமான கவிதைகளையும் நாவல்களையும் அவர்கள் திறனாய்வு செய்தாரிலர். பேரறிஞர்கள் சிலரைக் கொண்ட அக்குழுவிற்கு விளம்பரம் தேடும் வகையில் எழுதக் கூடிய திறனாய்வாளர்களும் இல்லாமல் போனார்கள். அவர்களது திறனாய்வு இந்நூற்றாண்டின் படைப்பிலக்கியத்தில் எவ்விதத் தாக்கத்தையும் ஏற்படுத்தியதாகத் தெரியவில்லை.

சிகாகோ குழுவின் உறுப்பினர்கள் யாவரும் பேராசிரியர்கள் ஆவர். *1952*இல் வெளியிடப்பட்ட **திறனாய்வாளர்களும் திறனாய்வும் : பழமையும் புதுமையும்** *(*Critics and Criticism : Ancient & Modern*)* என்ற நூலின் கட்டுரை ஆசிரியர்கள் சிகாகோ பல்கலைக்கழகத்தைச் சேர்ந்தவர்கள். இப்பொழுது அவர்களின் மாணவர்கள், அனுதாபிகள் சிலரும் அக்குழுவோடு இணைத்தே பேசப்படுகிறார்கள். இந்நூலின் முதற்பகுதி ஐ.ஏ. ரிச்சர்ட்சு, எம்சன், கிளியான்த் புரூக்சு ஆகிய புதுமைத் திறனாய்வாளர்களின் கருத்துக்களையும் ஆய்வு நூல்களையும் பரிசீலனை செய்கிறது. இரண்டாவது பகுதியில் சில முக்கியமான திறனாய்வுக் கோட்பாடுகளைப் பற்றியும் தலைசிறந்த திறனாய்வாளர்களைப் பற்றியும் எழுதப்பட்ட கட்டுரைகளைக் காணலாம். மூன்றாவது பகுதியில் கலை, திறனாய்வு பற்றிய அடிப்படைத் தத்துவங்கள், கவிதைக்கோட்பாடு, குறியீடு, இரண்டு இலக்கியப் படைப்புகள் ஆகியவை ஆய்வுக்கு எடுத்துக் கொள்ளப்படுகின்றன. இக்குழுவின் தலைவரான ஆர்.எஸ். கிரேன்

(R.S. Crane) *1953*இல் தமது அலெக்ஸாந்தர் சொற்பொழிவுகளின் தொகுப்பை **"திறனாய்வு மொழியும் கவிதை அமைப்பும்"** (The Language of Criticism and the structure of poetry) என்ற தலைப்பில் நூலாக வெளியிட்டார். இவையிரண்டு நூல்களும் சிகாகோ குழுவினரின் கோட்பாடுகளைத் தொகுத்துத் தருவன.

இவைகளுக்குப் பிறகு இத்திறனாய்வாளர்கள் எழுதிய நூல்களும் கட்டுரைகளும் பல. இவைகளில் குறிப்பிடத்தக்கவை:

1. வெயின்பூத் (Wayne C. Booth), **நாவலின் புலப்பாட்டு நெறி** (The Rhetoric of Fiction)
2. எல்டர் ஆல்சன் (Elder olson) படைத்த **துன்பியல் நாடகமும் நாடகக் கோட்பாடும்** (Tragedy and the Theory of the Drama)
3. பெர்னார்டு வெயின் பெர்கின் (Bernard Weinberg) **இதாலிய மறுமலர்ச்சிக் காலத்தின் இலக்கியத் திறனாய்வு வரலாறு** (History of Literary Criticism in the Italian Renaissance).

கிரேன் எடுத்துச் சொல்லிய அவரது குழுவின் கோட்பாடுகளைத் தெளிவாக அறிந்து கொள்வது மிகுந்த பயனைத் தரும். இப்பொழுது திறனாய்வு என்ற பெயரில் பலகுரல்கள் பலவகையில் ஒலிக்கின்றன. ஒருவரையொருவர் புரிந்துகொள்ள வேண்டும் என்ற எண்ணமின்றியும் பொறுமையின்றியும் கூக்குரல்கள் எழுப்பப்படுகின்றன. திறனாய்வாளர்கள் இவ்வாறு போரிட்டுக் கொள்வதற்கு மனித இயற்கை ஒரு காரணமாகும். அவர்கள் பேசுகின்ற பொருளின் தன்மையும் மற்றொரு காரணமாகும். ஒருவர் ஷேக்ஸ்பியரின் 'மாக்பெத்'தைப் பற்றிப் பேசும் பொழுது மற்றொருவர் ஷேக்ஸ்பியரின் துன்பியல் நாடகத்திலுள்ள ஈடுபாட்டைப் பற்றிக் கூறுகிறார். இருவருக்கும் ஒற்றுமைக் கூறுகள் பல இருப்பதைத் தொடக்கத்திலேயே ஏற்றுக் கொள்ள அவர்கள் தயங்குகின்றனர். இச்சச்சரவுகளுக்கு மூன்றாவது காரணமும் உண்டு என்று கிரேன் கருதுகிறார். திறனாய்வு என்பது ஒரு மொழியன்று; பலமொழிகளால் ஆனது. ஒவ்வொரு குழுவினரும் தமக்கென்று ஒரு திறனாய்வுமொழியை அமைத்துக் கொள்கின்றனர். அம்மொழியால் சில திறனாய்வுக் கேள்விகளையே எழுப்பி

விடைகாண முயல்கின்றனர். ஏனைய திறனாய்வுப் பிரச்சினைகளில் அவர்கள் ஈடுபாடு காட்டுவது இல்லை. நமக்கென்று ஒரு திறனாய்வு மொழியை ஏற்றுக்கொள்ளும் போது அம்மொழியின் குறைபாடுகள் நமது திறனாய்வையும் பாதிக்கும். கவிதையின் எவ்வெக் கூறுகளை விவாதிக்க அம்மொழி இடம் தருகிறதோ அவற்றைமட்டுமே நாம் விவாதிக்க முடியும். ஏனைய கூறுகளை நாம் புறக்கணிக்க வேண்டிய நிலைக்குத் தள்ளப்படுகிறோம். எல்.சி. நைட்ஸ், ஏ.சி. பிராட்லி ஆகிய இருவருக்கும் ஷேக்ஸ்பியரின் துன்பியல் நாடகம் பற்றி மிகுந்த கருத்து வேறுபாடுகள் இருப்பது போன்ற தோற்றத்தை நைட்ஸின் கட்டுரைகள் தருகின்றன. ஆனால் அவர்களது திறனாய்வு மொழிகள் வேறுபடுவதையும் அவர்கள் இருவேறு பொருள்கள் பற்றிப் பேசுவதையும் இருவருக்கும் தகராறு வருவதற்கு இடமே இல்லையென்பதையும் காணலாம். எல்.சி.நைட்ஸ், ஷேக்ஸ்பியரின் துன்பியல் நாடகத்தைக் கவிதையாகக் காண முயல்கிறார். பிராட்லி வாழ்வின் துன்பப்பகுதி பற்றிப் பேசும் நாடகமாக அதைக் காண்கிறார். இருவர் பார்வையும் சரியே, இருவரும் வெவ்வேறு கோணங்களிலிருந்து பார்க்கின்றார்கள்.

வெவ்வேறு திறனாய்வு மொழிகள் இருப்பதால் அவையெல்லாவற்றையுமே சிறந்தவையென்று ஏற்றுக் கொள்ள வேண்டுமா? வேண்டியதில்லையென்றே கிரேன் கூறுகிறார். அவற்றிற்குள்ள தரவேறுபாடுகளை ஏற்றத்தாழ்வுகளைக் கவனிப்பதில் தவறில்லை. ஒரு வகையான திறனாய்வு மொழியை ஏற்றுக்கொண்டவன் அதில் நம்பிக்கை வைத்து, அதன் துணையோடு கவிதையெனும் வெற்றிமுனையை அடைய முயல்வது சரியானதே. ஆனால் இந்த நம்பிக்கை அத்திறனாய்வு மொழி சர்வ வல்லமையுடையது என்று எண்ணும் குருட்டு நம்பிக்கையாகிவிடக் கூடாது. கவிதையை அனுபவிக்கும்போது ஏற்பட்ட உள்ள உணர்வுகளை நேர்மையாகவும் நாணயமாகவும் வெளியிடுகின்ற பாதையிலிருந்து நழுவிவிடக்கூடாது. கவிதைகளில் ஒன்றிலிருந்து மற்றொன்றை வேறுபடுத்திக்காட்டக்கூடிய ஆற்றல் அத்திறனாய்வு மொழிக்கு இருக்கிறதாவென்பதைப் பார்க்க வேண்டும். ஒரு நீதிக்கவிதையினின்று ஒரு வாழ்க்கையைப் படம்பிடித்துக் காட்டக்கூடிய சமூகக் கவிதையை அது பிரித்துக்காட்டக் கூடியதாக இருக்கவேண்டும். இத்தகைய தகுதிகள் இல்லாத திறனாய்வு மொழியில் நாம் நம்பிக்கை வைத்தல் தவறாகும்.

இப்பல்வேறு தகுதிகளையும் பெறுவான் வேண்டிப் பலதிறனாய்வு மொழிகளின் கலவையை ஒருவன் பயன்படுத்திக் கொள்ளலாமா? கூடாது என்கிறார் கிரேன். ஒவ்வொரு திறனாய்வு மொழியிலிருந்தும் நல்ல சில பகுதிகளை மட்டும் எடுத்துக்கொண்டு ஒட்டுப்போட்ட மெத்தையொன்றில் கவிதையைப் படுக்க வைத்தல் முறையாகாது. ஒரு திறனாய்வுமொழியின் சிறப்புகள் அதற்கே உரியவை, அதனை மற்றொன்றோடு சேர்க்கும்போது அச்சிறப்புகள் அழிந்து போக வழியுண்டு. பாலையும் நீரையும் சேர்க்கும்போது பாலுக்கும் நீருக்குமுள்ள எல்லாச் சிறப்புகளும் கலவையில் கிடைப்பதில்லை. ஒப்புக்கொள்ளக்கூடிய பல திறனாய்வுமொழிகளை நாம் கையாளக் கூடியவர்களாக இருக்கவேண்டும். ஆனால் எந்தவொரு மொழிக்கும் நாம் கொத்தடிமையாகிவிடக்கூடாது.

கிரேனின் கோட்பாட்டைப் பன்மைத் திறனாய்வுமுறை (Critical Pluralism) என்று சொல்வர். மேலெழுந்த வாரியாகப் பார்க்கும்பொழுது இது கவர்ச்சியுடையதாகவும் மிகவும் நேர்மையானதாகவும் தோற்றமளிக்கிறது. திறனாய்வாளர்களுக்குள் வரும் கருத்து வேற்றுமைகளைக் குறைக்க வழி செய்கிறது. திறனாய்வு மொழி பற்றிய தமது கருத்திற்கு ஆதரவாகக் கிரேன், சாபிர் (Sapir) எனும் மொழி நூல்வல்லுநரின் கூற்றைப்பயன்படுத்துகிறார். சாபிர், தமது கட்டுரையொன்றில் மொழியென்பது கண்டுபிடிப்புக்கு ஒரு கருவியாகும் (An Instrument of Discovery) என்கிறார். நமது பார்வையையும் விளக்கத்தையும் ஒரு மொழியின் தன்மையானது கட்டுப்படுத்துகிறது என்பது சாபிரின் கருத்து. இதை எல்லா மொழிநூல் வல்லுநர்களும் அப்படியே ஏற்றுக்கொள்ளவில்லையென்பது ஒருபுறமிருக்க, கிரேன் இதனைத் தனக்குச் சாதகமாகப் பயன்படுத்திக்கொள்வது முறையா என்ற கேள்வி எழுகிறது. சாபிர் ஆங்கிலம், கிரேக்கம், பிரெஞ்சு போன்ற பல்வேறு மனித மொழிகளைப் பற்றிப் பேசுகிறார். மொழி (Language) என்ற தமது நூலில் அவர்கூறும் கருத்து ஒன்றுநோக்கற்பாலது. குதிரையே பார்க்காத பழங்குடியினர் ஒன்றைப் பார்த்தவுடன், அதற்கென ஒரு சொல்லைக் கடன் வாங்கவோ உண்டாக்கிக் கொள்ளவோ கட்டாயப்படுத்தப் படுகின்றனர். அதில் எளிதில் வெற்றியும் காண்கின்றனர். நேர்மையான திறனாய்வாளனும் கவிதையனுபவத்திற்குப் பிறகு அதனை விளக்கவோ ஆராயவோ முற்படுகின்றான். அதற்கேற்ற மொழியை அவன் தெரிந்தெடுப்பதில் பழங்குடியினரைவிடத் தகுதியுள்ளவனே. கல்வியறிவும்

வாழ்க்கையனுபவமும் கலையுணர்வும் கொண்ட திறனாய்வாளன் தக்க மொழியைக் கையாளுவது பெரும் பிரச்சினையாகாது.

கிரேன் இச்சிக்கலைத் தீர்க்க வேறொரு வழி சொல்கிறார். திறனாய்வாளன் தான் பயன்படுத்தும் மொழிக்கும் மற்றையோர் பயன்படுத்தும் மொழிகளுக்கும் உள்ள ஒற்றுமை வேற்றுமைகளை எப்போதும் கவனத்தில் கொண்டிருந்தால் அவன் மற்றைய திறனாய்வாளர்களோடு அநாவசியமாக மோதும் நிலையேற்படாது என்கிறார். ஆனால் இம்மொழிப் பிரச்சினை கவிதையனுபவத்திற்குப் பிறகு வருவதென்பதைக் கிரேன் மறந்துவிடுகிறார். வேறுபாடுகள் தோன்றக் காரணம் வெவ்வேறுபட்ட இலக்கிய அனுபவங்களே. திறனாய்வுக் குருட்டுத் தன்மையைப் போக்கிக்கொள்ள சமயத்திற்கேற்ப வெவ்வேறு கண்ணாடிகளை அணியவேண்டியதில்லை. ஒருவரின் இயற்கையான பார்வையாற்றலை நல்லமுறையில் வளர்த்துக் கொண்டாலே போதும். ஒரு திறனாய்வாளனின் குறையை அவன் கையாளும் மொழிமேல் போடுவதைவிட அவன் அனுபவத்தில் உள்ள குறையைக் கவனிப்பதுமேல். அர்னால்டு, டிரில்லிங் ஆகியோர் குறிப்பிடுவதுபோல் திறனாய்வாளன் ஒரு கவிதையை ஆராயும்போது தலையாய தேவை தற்சார்பற்ற தன்மையாகும் (Detachment, the freeplay of an uncommitted mind)

சிகாகோ கழகத்தினர் புது அரிஸ்டோடிலியன்கள் (Neo-Aristotelians) என்றும் அழைக்கப்படுகின்றனர். இப்பெயரை முதலில் அவர்களுக்கு அளித்தவர் கெனித்பர்க் (Kenneth Burke) ஆவார். தாங்கள் அரிஸ்டாடிலின் கருத்துக்கள் எல்லாவற்றையும் அப்படியே ஏற்றுக்கொண்டவர்கள் அல்லர் என்று கிரேன் சொன்னாலும் ஒரு முக்கியமான பகுதியில் தங்களுக்குத் தூண்டுகோலாக அமைந்தவர் அவரே என்று ஒப்புக்கொள்கிறார். சிகாகோ குழுவினரின் கருத்துப்படி கவிஞனின் நோக்கத்தை முழுதும் உணர்ந்து தெளிவுபடுத்தியவர் அரிஸ்டாடிலே. ஒரு கவிஞன் கவிதை எழுதுவதன் முதல் நோக்கம் அவனுடைய உணர்வுகளையோ அவனது காலத்தின் உணர்வுகளையோ வெளிப்படுத்த அன்று; உலகிற்கு அறிவு கொளுத்தவோ, இன்பம் தரவோ அன்று; சொற்களைக் குறிப்பிட்ட முறைகளில் பயன்படுத்தவும் அன்று, இவையெல்லாம் அவனது தொழிலின் கூறுகளாயினும் அவனது முதல் நோக்கம் தனது கலைத்திறனால் மொழியும் அனுபவமும் கொண்டு

வெவ்வேறுபட்ட முழுப்பொருள்களைப் படைப்பதே (to build materials of language and experience into wholes of various kinds). இதனைப் புரிந்து கொண்ட அரிஸ்டாட்டில் அத்தகைய முழுப்பொருள்களின் கட்டமைப்பை ஆராய்தற்குரிய நடைமுறைக்கேற்ற வழிகளை வகுக்க முயன்றார். கவிஞர்கள் படைத்த முழுப் பொருள்களின் தன்மையையும் தராதரத்தையும் இனம் பிரித்துக்காட்டும் உத்திகளை அவர் கொடுத்தார். கவிதைக் கூறுகள் யாவை, அவற்றின் தன்மையென்ன, அவை அமைய வேண்டிய முறைகள் யாவை என்பனவற்றை அறுதியிட்டுக் கூறினார். அவை கவிதையில் வெற்றி அல்லது தோல்வியை எவ்வெவ்வாறு நிர்ணயிக்கின்றன என்பதையும் சுட்டிக் காட்டினார். இப்பொழுதுள்ள இலக்கியத் திறனாய்வு முறைகள் எதிலுமே இந்த உத்திகள் கையாளப்படவில்லை என்பது கிரேனின் கருத்து. புதுமைத் திறனாய்வு அரிஸ்டாடிலின் கருத்துக்களைப் புறக்கணித்து விட்டது என்று அவர் சாடினார். எனவே தற்காலத்துக்கேற்ற வகையில் அரிஸ்டாட்டிலைப் பயின்று பயன்படுத்துவது நமது கடமையாகிறது.

அரிஸ்டாட்டில், கவிதையிலிருந்து அதன் நான்கு மூலகாரணங்களுக்குச் சென்றார் (Formal, material, efficient and final causes). கவிதையை ஒரு முழு பருப்பொருளாக (Concrete whole) அவர் காண்கிறார். அது சொற்களைக் கருவியாகப் பயன்படுத்துகிறது; வாழ்வின் இனிய, உள்ளத்தை உருக்கக் கூடிய கூறுகளைப் படம் பிடித்துக் காட்டுகிறது; போலச் செய்தலினால் (Imitation) அழகிற்காக இதனை மேற்கொள்கிறது. இந்த முழுப் பொருள் வடிவம், உள்ளீடு ஆகியவற்றால் ஆனது. இவை பிரிக்க இயலாதவை. ஒரு துன்பியல் நாடகம் எழுதவேண்டுமானால் அதற்கேற்ற கதைக்கருவும் சிந்தனைகளும் சொற்களும் இன்னபிறவும் வேண்டும். ஒவ்வொரு இலக்கிய வகைக்கு மேற்ப இவை மாறுபடலாம். அரிஸ்டாடில் கவிதை பற்றிய நுணுக்கமான கேள்விகளை எழுப்புகிறார். இது போலச் செய்யப்பட்டதா? அதன் தன்மையென்ன? அதற்கான கருவிகள் எவை? இலக்கிய வகைகளை இக்கேள்விகளின் அடிப்படையில் பிரிக்கின்றோம். அவற்றால் ஏற்படும் விளைவுகளை வைத்துப் பிரிக்கவில்லை. அவர் காட்டிய வழி அவர் காலத்துக்குப் பின்னால் வந்த எல்லா இலக்கிய வகைகளுக்கும் பொருந்தும். நாடகத்திற்கும் நாவலுக்கும் உள்ள தன்மைகளையும் தன்னுணர்ச்சிப் பாவுக்கும் காவியத்திற்குமுள்ள நடைவேறுபாடுகளையும் அவருடைய முறையில் நாம் பிரித்துக் காணமுடியும்.

கிரேனின் கருத்தில், இப்பொழுது பயிலப்படுகின்ற திறனாய்வு மொழிகள் எல்லாம், அரிஸ்டாடிலினிதைப் போலல்லாமல், ஒரு வழிப்பட்டவை (Monistic). சான்றாக, புதுமைத் திறனாய்வாளர்கள் ஒரு கவிதையின் கவிதைத்தன்மையை அதன் மொழியில் மட்டுமே காணமுயலுகிறார்கள். இதனால் கவிதையின் தனித்தன்மை அங்கதமென்றும் முரண்தொடை யென்றும் பொருள் மயக்கம் (Irony, Paradox, Ambiguity) என்றும் பேசித்திரிகிறார்கள். அரிஸ்டாடில் இலக்கியக்கலையை ஏனைய கலைகளலிருந்து பிரிப்பது மொழியெனும் கருவி (Medium) என்று தெளிவாகச் சுட்டினார். புதுமைத் திறனாய்வாளர்கள் வடிவத்தை மொழியிலே மட்டும் கண்டு மயங்குகிறார்கள். அவர்கள் கவிதையின் கட்டமைப்பைப் பொருளாக மட்டுமே பார்ப்பதால் (They assume that the structure of poetry is purely semantic) எல்லாக் கவிதைகளையும் ஒரே அமைப்புடையனவாகப் பார்க்கிறார்கள். பாழ்நிலம் (The Waste Land) எனும் எலியட்டின் கவிதைக்கும் ஒடிசி (The Odyssey) என்னும் ஹோமரின் காவியத்திற்கும் உள்ள வடிவ வேற்றுமையை அவர்கள் கருத்தில் கொண்டார் இலர். The Divine Comedy போன்ற ஒரு நீதிக் கவிதைக்கும், ஒரு காவியம், ஒரு துன்பியல் நாடகம் அல்லது ஓர் இன்பியல் நாடகம் ஆகியவற்றிற்கும் வேறுபாடு உண்டு. நீதிக் கவிதையானது ஒரு கொள்கையை அல்லது ஒரு கருத்தை நிலைநாட்ட முயல்கிறது. இந்த நோக்கம் அதன் தன்மையை முழுவதுமாக மாற்றுகிறது. பாத்திரங்களும் நிகழ்ச்சிகளும் இந்நோக்கிற்கேற்ப அமையும். ஆனால் போலச் செய்யப்பட்ட ஒரு கவிதையின் பாத்திரங்கள், கூறப்படும் முக்கிய நிகழ்வைப் பொறுத்து அமைக்கப்படுகின்றன.

ஒரு நீதிக்கவிதையின் மொழியானது எப்பொழுதும் பல பொருள் கொண்டதாக அமையும். கிளியான்த் புருக்ஸ் முரண்தொடையே கவிதை மொழியின் அடிப்படை என்று சொல்வது முற்றிலும் தவறானதாகும். ஐ.ஏ. ரிச்சர்ட்சும் அவரது ஆதரவாளர்களும் பயன்படுத்துகின்ற திறனாய்வுச் சொற்களெல்லாம் சில கவிதைகளின் மொழிக்கே பொருந்தும். கவிதையை ஒரு முழு பருப்பொருளாக இவை காணவில்லை. அவர்கள் விஞ்ஞான மொழியிலிருந்து இலக்கிய மொழியைப் பிரித்துக்காட்ட வேண்டுமென்ற ஆர்வத்தில் விஞ்ஞானமொழியில் (Scientific Discourse) ஒரு சொல்லுக்கு ஒரு பொருளே உண்டென்றும் இலக்கிய மொழியில் (Literary Discourse)

பல சொற்களுக்கு ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட பொருள் உண்டென்றும் கூறினர். கவிதை கூறும் அறிவு தனித்தன்மையது என்றும், கவிதையனுபவம் முரண்பட்ட உணர்வுகளையெழுப்பி அவற்றைச் சமநிலைக்குக் (balancing or harmonizing of conflicting impulses) கொண்டு வருவதேயென்றும் அதிகமான உணர்வுகளையெழுப்பி இந்நிலையை அடைய வைக்கும் கவிதை உயர்ந்ததென்றும் வாதிட்டனர். கிரேனின் கூற்றுப்படி, புதுமைத் திறனாய்வாளர்கள் பயன்படுத்தும் மொழி கவிதையை ஒரு முழு பருப்பொருளாகக் காண்பதற்குச் சற்றும் துணைசெய்ய இயலாதது. கவிதையமைப்பை ஓர் எளிய நிலைக்கு அவர்கள் இறக்கிவிட்டனர் என்பது அவர் கட்சி.

இதனால் புதுமைத் திறனாய்வை அடியோடு கைவிட்டுவிட வேண்டுமா? வேண்டியதில்லையென்றே கிரேன் கூறுகிறார். அவர்தம் மொழி குறைபாடுடையதாயினும் சில நூல்களை ஆராயும்போது அம்மொழியைத் திறமையோடும் கவனத்தோடும் பயன்படுத்தினால் அதனால் நல்ல பலன் விளையலாம். ஆனால் எல்லாக் கவிதைகளையும் முறையோடு அணுகவேண்டுமானால் நமக்குத் தேவையானது வேறொரு திறனாய்வு மொழியாகும். அம்மொழி எத்தன்மைத்தாக வேண்டும்? அம்மொழி கவிதைகளின் உள்தேவைகள் பற்றிப் பேச வாய்ப்பளிப்பதாகவும், கவிதைகளின் மூலகாரணங்களை இனம் பிரித்துக்காட்டும் சொற்கள் கொண்டதாகவும், பல்வேறு கவிதைகளின் வடிவமைப்பை வேறுபடுத்திக் காட்ட வகை செய்வதாகவும் இருக்கவேண்டும். அரிஸ்டாடில் கையாளும் திறனாய்வு மொழியே இதற்கு மிகவும் நெருங்கிய நிலையிலுள்ளது என்பது சிகாகோ குழுவினரின் முடிந்த முடிவாகும்.

புதுமைத் திறனாய்வாளர்கள் பற்றிய கிரேனின் குற்றச்சாட்டுகள் ஏற்புடையனவா? "கிளியான்த் புரூக்ஸ் அல்லது ஒருவழித் திறனாய்வின் முட்டாள் தனம்" (Cleanth Brooks, or the Bankruptcy of Critical Monism) என்ற தலைப்பிட்ட கட்டுரையில் கிரேன், புரூக்ஸின் *The Well-wrought Urn* என்ற நூலை ஆராய்ச்சிக்கு எடுத்துக் கொள்கிறார். அங்கதமே கவிதையென்று புரூக்ஸ் அடித்துப் பேசுவதையும் கவிதையின் வேறு கூறுகளைப் பற்றி ஏதும் பேசாததையும் கிரேன் கண்டிக்கிறார். புரூக்ஸ் கவிதையின் வடிவமைப்பைப் பற்றிப்பேசும்பொழுது கோலரிட்ஜ் கற்பனை பற்றிச் சொல்லியதை அப்படியே எடுத்துக்கொள்கிறார். கற்பனை ஆற்றல்

பற்றிய அவரது கருத்தை அப்படியே கவிதைக்கு ஏற்றும்பொழுது கற்பனையின் விளைவுகளைக் (Products of the Imagination) கவிதை அல்லாதவற்றிலும் காணலாம் என்று கோலரிட்ஜ் கூறியுள்ளதை புரூக்ஸ் மறந்துவிடுகின்றார். கவிஞன் பயன்படுத்தும் மொழியே அங்கதம், முரண்தொடை ஆகியவற்றைக் கவிஞன் மீது தினிப்பதாகவும் அனுபவத்தை ஒருமைப்படுத்துவதே கவிஞனின் வேலையென்றும் புரூக்ஸ் கூறுகிறார். இதனால் ஒருமைப்பாடு கவிஞனின் அனுபவத்திலிருந்தோ கவிஞன் பேசும் பொருளிலிருந்தோ பெறப்படவில்லை யென்பதும் தெரிகின்றது. கவிதையின் கட்டமைப்பு எவ்வாறு தீர்மானிக்கப்படுகின்றது? என்ற கேள்விக்குப் புரூக்ஸிடமிருந்து நேரடியான பதில் இல்லை. புரூக்சின் கவிதை பற்றிய கருத்துக்களை அப்படியே எடுத்துகொண்டால் பிளேட்டோவின் **குடியரசு** (Republic) போன்ற உரைநடை நூல்களையும் கவிதையாகக் கருதநேரும்.

இத்தகைய தாக்குதல்களுக்கெல்லாம் புதுமைத் திறனாய்வாளர்கள் விடைபகர முயன்றுள்ளார்கள். ஆனால் கவிதையைப் பற்றிய அவர்கள் கோட்பாடு குறையுடையது என்பதை மறுப்பதற்கில்லை. கவிதைக்கும் சமூகத்திற்கும் உள்ள தொடர்பு பற்றி அவர்கள் பேசாததைச் சமுதாயவியல் திறனாய்வாளர்கள் சாடுவதுபோல் கிரேன் இ க்கிய வகைமைக்கு அவர்கள் இடமளிக்காமல் போனது பெருங்குறையென்று நிறுவுகிறார். அரிஸ்டாடிலைப் பின்பற்றி சிகாகோ திறனாய்வாளர்கள் கதைக் கருவுக்கு முக்கியத்துவம் அளிக்கும்போது தன்னுணர்ச்சிப் பாக்களின் தனித்தன்மையை மறந்துவிடுகின்றனர். தன்னுணர்ச்சிப் பாக்களிலும் கதைக்கரு உண்டென்று அவர்கள் வாதிடுவது பொருத்தமற்றதாகத் தெரிகின்றது.

சிகாகோ திறனாய்வாளர்களின் சாதனைப்பட்டியலில் கிரேன், டாம் ஜோன்ஸ் (Tom Jones) எனும் நாவலின் கட்டமைப்புப் பற்றி (The Plot of Tom Jones) எழுதிய நீண்ட கட்டுரை குறிப்பிடத்தக்கதாகும். ஃபீல்டிங் (Fielding) எழுதிய இந்த நாவலின் கதைக்கருவின் அமைப்பை மிகவும் துல்லியமாகக் கிரேன் ஆராய்கிறார். இத்தகைய ஆய்வு புதுமைத் திறனாய்வாளர்களின் மொழிக்கு அப்பாற்பட்டதாகும் என்பதில் ஐயமில்லை. கவிதைகளையெடுத்துக் கொண்டால் எல்டர் ஆல்சன் எழுதிய ஏட்சின் பைஸாண்டியம் (Sailing to Byzantium) பற்றிய கட்டுரை சிறப்புடையதாகும்.

புதுமைத் திறனாய்வாளர்களின் குறைகளைச் சுட்டிக்காட்டிய சிகாகோ குழுவினர் அரிஸ்டாடிலின் கொள்கைகளை உலகம் சரிவரப் புரிந்துகொள்ளவேண்டுமென்று இடையறாது போராடினர். ஓர் இலக்கியத்தின் கதைக்கரு முக்கியமானதென்பதையும் கவிதை ஒரு முழுமையான பருப்பொருள் என்பதையும் போலச் செய்யப்பட்ட கவிதையை (Imitative Poem) எப்பொருளைப் போன்று செய்யப்பட்டது, எக்கருவியால் போலச் செய்யப்பட்டது, எவ்வகையில் போலச் செய்யப்பட்டது (Object of imitation, means of imitation and manner of imitation) என்பவற்றை அடிப்படையாகக் கொண்டு தரம்பிரிக்க வேண்டுமென்றும் அவர்கள் அரிஸ்டாடிலின் கருத்துக்களை மீண்டும், மீண்டும் வலியுறுத்தினர். இதனால் அரிஸ்டாடிலின் **கவிதையியல்** (Poetics) பற்றிப் புதுநூல்கள் பலவெளிவர அவர்கள் மூலகாரணமாயிருந்தனர். பல நூற்றாண்டுகளாகத் தவறாகப் புரிந்து கொள்ளப்பட்ட அரிஸ்டாடிலின் கருத்துக்களை நல்லதொரு அளவில் உலகு உணர இவர்கள் வழிசெய்தார்கள்.

சிகாகோ குழுவைச் சார்ந்த திறனாய்வாளர்கள் யாவரும் எல்லாச் சமயத்திலும் ஒரு குரலில் பேசினர் என்று கூறவியலாது. புதுமைத் திறனாய்வாளர்கள் போல் அவ்வளவு வேறுபாடுகள் இல்லையாயினும் இவர்களிடத்தும் ஆங்காங்கே கருத்து மாறுபாடுகள் தோன்றக் காணலாம். அரிஸ்டாடிலின் Imitation (போலச் செய்தல்) எனும் சொல் பெரும்தொல்லை கொடுத்து வந்திருக்கும் சொல்லாகும். இது சிகாகோவினரையும் ஓரளவுக்கு ஆட்டிப் படைத்தது என்றே சொல்ல வேண்டும். மனித உலகிற்கு வெளியில் போலச்செய்தல் எனும் நடவடிக்கையே கிடையாதென்று கிரேன் சொல்கிறார். ஆனால் எல்டர் ஆல்சன், மனிதனுக்கு மட்டுமே உள்ள குணம் இஃதென்று சொல்வது தவறென அரிஸ்டாடில் கூறியுள்ளதைக் கோடிட்டுக் காட்டுகிறார். ரிச்சர்ட் மக்கீயன் (Richard Mckeon) என்பவர் கலையுலகில் போலச் செய்தல் என்பது தனிப்பட்ட பொருள்களின் வடிவத்தைப் பார்த்து அப்படியே சமைத்தலாகும் என்கிறார். ஆல்ஸன் இதனின்றும் மாறுபடுகின்றார். தனிப்பட்ட பொருளைப் போலச் செய்தல் காப்பியடித்தலாகும் என்றும் கலையுலகில் போலச் செய்தல் உலகப் பொதுவானதாகும் என்கிறார். (Poetic Imitation is of the Universal) அரிஸ்டாடில் போலச் செய்வதை வலியுறுத்துவதால் கவிதையில் புதுமையைப் புகுத்தலுக்கு அவர் எதிரியென்றோ, கவிஞன் படைப்பாளன் என்ற பட்டத்திற்குத் தகுதியற்றவன் என்று அவர் கூறுவதாகவோ கொள்ளக்

கூடாதென்று கிரேன் கூறுகின்றார். ஆனால் இதை மக்கீயன் அங்கீகரித்ததாகத் தெரியவில்லை.

சிகாகோ குழுவின் நடிவடிக்கைகள் முற்றுப் பெற்றுவிட்டன வென்றே சொல்லலாம். புதுமைத் திறனாய்வுக்கு முதல் எதிரியாகத் தோன்றிய இக்குழுவின் செயலை ஏனைய பல கோட்பாட்டுக் கூட்டங்கள் செய்யத் தொடங்கிவிட்டதாலும் இதன் ஆதரவாளர்கள் பல்கிப் பெருகாததாலும் இது குறைந்த ஆண்டுகளே வாழ்ந்து முடிவுற்றது. எத்திறனாய்வுக் கொள்கையானாலும் பிற கொள்கைகளிலிருந்தும் பெற்றுக்கொள்ள வேண்டிய பாடங்கள் பல உண்டு என்ற பண்பாட்டை இக்குழு, திறனாய்வாளர்களுக்கு மனத்தில் அழுந்தப் படியுமாறு சொல்லியதே இதன் பெருஞ்சாதனையாகும்.

* * * * *

6. முல்லையா? நெய்தலா?

ஓர் இலக்கியத்தின் வகை இன்னதென்று தெளிவாக அடையாளம் காட்டப்பெறல் வேண்டும் என்பது இலக்கிய வகைத் திறனாய்வாளர்களாகிய *(Genre Critics)* சிகாகோக் குழுவினரின் கோட்பாடாகும். அது தன்னுணர்ச்சிப்பாவா, காவியமா, நாடகமா, நாவலா என்று தெரிந்தால் மட்டும் போதாது. தன்னுணர்ச்சிப்பாவானால் எத்தகைய தன்னுணர்ச்சிப்பாவென்றும் அதன் தனித்தன்மை என்னவென்றும் விளக்கவேண்டும். பத்துப்பாட்டு நூல்களுள் ஒன்றான முல்லைப்பாட்டு இத்தகைய ஆராய்ச்சிக்கு உட்படுத்தப்பெறும்போது அதன் சிறப்புகள் சிலவற்றை நாம் அறிய முடிகிறது. நப்பூதனார் பாடிய *102* வரிகளுடைய இந்நீண்ட ஆசிரியப்பாவில் தலைமை இடம்பெறுவது முல்லை ஒழுக்கந்தானா என்ற கேள்விக்கு நச்சினார்க்கினியர், மறைமலை அடிகள், தெ.பொ. மீனாட்சி சுந்தரனார் ஆகியோர் விடைகாண முயலும்போது அதன் வகையும் தன்மையும் புலனாகின்றன.

நச்சினார்க்கினியர் இப்பாடலுக்கு உரைசொல்லும் போது, முல்லை சான்ற கற்புப் பொருந்தியதனால் இது முல்லையென்று பெயர் பெற்றதென்றும் இல்லறம் நிகழ்த்துதற்குப் பிரிந்து வருமளவும் ஆற்றியிருவென்று கணவன் கூறிய சொல்லைப் பிழையாமல் ஆற்றியிருந்து இல்லறம் நிகழ்த்திய இயற்கை முல்லையாகுமென்று கருதி இருத்தல் எனும் பொருள் தர இச்செய்யுட்கு நம்பூதனார் பெயர் இட்டமையால் கணவன் வருமளவும் ஆற்றியிருந்தாளென்று பொருள் கூறுவதே முறையென்றும் கூறுவார். முல்லையொழுக்கமாகிய இருத்தலே பாடலில் ஓங்கி நிற்கிறதென்று நிலைநாட்ட முயலும் அவர் பாடலின் சொற்களையெல்லாம் பலவாறு பிரித்தும் கூட்டியும் பொருள் சொல்லுவார். "தலைமகன் போர் செய்தற்குப் பிரியக் கருதியதனைக் குறிப்பால் உணர்ந்து ஆற்றாதவளாகிய தலைவியது வாட்டத்தைக் கண்டு அவன் வற்புறுத்திச் செல்லவும் அவள் உடம்படாததை அறிந்த பெருமுது பெண்டிர் 'அவன்

வினை முடித்து வருவது திண்ணம்; நீ வருத்தம் நீங்குக' என்று கூற, அதுகேட்டு அவள் பின் உளதாம் இல்வாழ்க்கைப் பயனை நினைந்து ஆற்றியிருந்த பொழுது, தலைவன் அக்காலத்தே போர் முடித்து வந்ததனைக் கண்டு தோழி முதலியோர் தம்முள் கூறினர்" என்பது அவர் கூறும் பொருள். இவ்வாறு பொருள் கூறாமல், "தலைவியது இரக்க மிகுதி கண்டு பெருமுது பெண்டிர் விரிச்சி கேட்டுவந்து தலைவர் வருவார், நின் எவ்வம் களையென்று பல்காலும் ஆற்றுவிக்கவும் ஆற்றாளாய்த் துயர் உழந்து புலம்பொடு தேற்றியும் திருத்தியும் மையல் கொண்டும் உயிர்த்தும் நடுங்கி நெகிழ்ந்து கிடந்தோள்' என்று பொருள் கூறினால் நெய்தற்குரிய இரங்கற் பொருளே பெறப்படுமேயன்றி முல்லைக்குரிய இருத்தல் பொருள் பெறப்படாமையை உணரவேண்டும் என்பார். இதுமட்டுமன்றி, தலைவன் காலம் குறித்தல்லது பிரியான் என்பதும், அவன் குறித்த காலம் கடந்தால் தலைவிக்கு வருத்தம் மிகுமென்பதும், அது பாலையாம் என்பதும் அவ்வாற்றாமைக்கு இரங்கல் நிகழ்ந்தால் அது நெய்தல் ஆமென்பதும் நூல் கருத்தாதலை அறிய வேண்டுமென்றும் வலியுறுத்துவார்.

அவர் கூறும் பொருளைப் பெறப்பாடலின் வரிகளைக் கீழ்க்கண்டவாறு சிதைப்பார்:

"பெருமுது பெண்டிர் *(11)*, நல்லோர் *(18)*, போகித் *(9)*, தூஉய்த் தொழுது *(10)* விரிச்சி நிற்ப *(11)*, அவர் கேட்ட நன்னர் *(17)*, வாய்ப்புள் *(18)*, ஆய்மகள் *(13)*, கையளாகிக் *(14)*, கன்றின் *(12)*, அலமரனோக்கித் *(13)*, தாயர் இன்னே வருகுவரென்போளுடைய *(16)*, நன்மொழியாக யாங்கள் கேட்டமை; அதன் கருத்தால் *(17)*, தலைவர் வருதல் வாய்வது *(20)*; நல்ல காரியம் *(18)*; மாயோய் *(21)*, நீநின் *(20)* பருவரல் எவ்வம் களையென்று கூற *(21)* அதுகேட்டு நீடு நினைந்து *(82)* என்க:

தொல்காப்பியர் கருத்திற்கேற்ப நப்பூதனார் செய்யுள் செய்தாரென்றும் இவ்வாறன்றி ஏனையோர் கூறும் பொருள்கள் இலக்கணத்தோடு பொருந்தாவென்றும் கூறித் தமது உரையை முடிப்பார் நச்சினார்க்கினியர்.

நச்சினார்க்கினியர் உரையை மறுத்துச் செய்யுளின் சொற்களை உள்ள முறையில் கொண்டு வேறொரு வண்ணம் உரை வரைகிறார் மறைமலையடிகள். பெருமுது பெண்டிர் தாம் கேட்டு வந்த நற்சொல் கூறித்

தலைமகளை ஆற்றுவிக்குமிடத்துத் தலைமகன் சென்றபொழுது நிகழ்ந்த நன்னிமித்தத்தினையும் உடன் எடுத்துக் காட்டி வற்புறுத்துகின்றார். இதனை அறியாத நச்சினார்க்கினியர் *18*-ஆவது அடியிலுள்ள 'நல்லோர்' என்பதனை *7*-ஆவது அடியிலுள்ள 'போகி' என்னும் வினையொடு கூட்டிப் பொருள் கூறுவதனால் பெருமுது பெண்டிர் விரிச்சி கேட்ட பொருள் அவரால் உரையின்றி விடப்படுகிறது. தலைமகன் குறித்துப்போன கார்ப் பருவ வரவினைக்கண்டு ஆற்றாளான தலைமகளை ஆற்றுவித்தற் பொருட்டுப் பெருமுது பெண்டிரும் விரிச்சி கேட்டுவந்து ஆற்றுவிக்கின்றார் என்பது நப்பூதனார் கருத்தென்பதையும் படையெடுத்துச் செல்லும் படைத் தலைவர் மட்டுமே விரிச்சி கேட்டற்கு உரியோர், ஏனையோர் உரியர் அல்லர் என்பது தொல்காப்பியர் கருத்தன்று என்பதையும் நச்சினார்க்கினியர் உணர்கின்றாரிலர். படைத் தலைவர் கேட்ட நன்னிமித்தம் ஒன்றே நச்சினார்க்கினியரால் வலிந்து கொள்ளப்படுகிறது.

முல்லையென்பது காதலனைப் பிரிந்த காதலி அவன் வருமளவும் ஆற்றியிருக்கும் ஒழுக்கமாகும். தலைவி ஆற்றாமல் வருந்தினாள் என்றால் அது நெய்தல் ஒழுக்கமாகும். ஆசிரியர் இதற்கு **முல்லைப்பாட்டு** என்று பெயரிட்டமையால் அவ்வொழுக்கம் மட்டுமே கூறப்படவேண்டும் என்று கொண்டு நேராகப் பொருள் கூறாது "பொற் சரிகை பின்னிய நற் பட்டாடையினைத் துண்டு துண்டாகக் கிழித்துச் சேர்த்துத் தைத்து அவம்படுவார் போலச் செய்யுட் சொற்றொடர்களை ஒருமுறையுமின்றித் துணித்துத் துணித்துத் தாம் வேண்டியவாறு சேர்த்துப் பின்னி உரை வரைகின்றார்" என்று நச்சினார்க்கினியர் மீது மறைமலை அடிகள் குற்றம் சாட்டுவார்.

அடிகளார் முல்லைப்பாட்டில் வருவது முல்லை ஒழுக்கமே என்பதை நிறுவ அதனை நெய்தல் ஒழுக்கத்தினின்று வேறுபடுத்தி விளக்கம் தருவார். ஆற்றுவிப்பாள் யாருமில்லாமல் தனியளாய் இருந்து கடலை நோக்கியும் கானலை நோக்கியும் தலைவி இரங்குதலும் பிறர் இருக்கின்ற வழி அவரோடு இரங்கிக் கூறுதலும் நெய்தல் ஒழுக்கம் எனப்படும். ஆற்றுவிப்பார் இருக்கின்ற வழியெல்லாம் நிகழும் ஆற்றாமை நெய்தல் ஆவதில்லை. முல்லைப்பாட்டில் பெருமுது பெண்டிர் தலைவியை ஆற்றுவது கூறப்படுகின்றது. இரங்கலாகவே நின்றுவிடும்போது தான் நெய்தல் என்று சொல்ல வேண்டுமேயன்றி, இரங்குகின்றவளைப் பிறர் ஆற்றுவித்தலும் தனக்குத்தானே நினைந்து ஆற்றுதலும் இருக்கும் நிலையில் முல்லை

யாகுமேயல்லாமல் நெய்தல் ஆகாது. மேலும் முல்லைப்பாட்டில் எங்கோ ஓரிரு இடங்களில் இரங்கல் என்று எண்ணுமாறு ஒரு கருத்து அமைவது இழுக்கு ஆகாது. பாட்டு முழுவதும் தொடர்ந்து முல்லையொழுக்கமே தலைமை பெற்றிருப்பது போதுமானதாம். வடவரும் நாடகங்களில் ஏனைய சுவைகள் இடையிடையே உறுப்பாய் வரினும் மேலோங்கி நிற்கும் சுவை பற்றியே இந்நூல் இச்சுவையினது என்பர் என்பதையும் அடிகளார் தெரிவிக்கிறார்.

முல்லைப்பாட்டு முற்றும் முல்லைத் திணையைச் சார்ந்தது என்று நிறுவ முனைந்து பாட்டின் சொற்களை முன்னும் பின்னும் கொண்டு சென்று பொருள் கூறும் நச்சினார்க்கினியர் செய்யும் தவறுகளையெல்லாம் பட்டியலிடுகிறார் அடிகள். "எதிர்செல் வெண்மழை பொழியும் திங்கள்" என்பதற்கு "இனிமேல் பெய்தற்காகச் செல்லும் வெண்புயல் மழையைப் பொழிதற்குரிய கார்காலம் தொடங்கும் ஆவணித்திங்கள்" என்று பொருள் கூறாமல் முன்பனிக் காலம் என்று பொருத்தமற்ற பொருள் தருகிறார். 'பசலைக் கன்று' எனும் தொடர் 'மிக இளைய கன்று' என்று பொருள்படும். புதிது ஈன்ற கன்று ஆதலான் இவ்வாறு கூறுகிறார். 'பசலை' பசுமை என்னும் பண்பின் அடியிற் பிறந்து குழவித் தன்மையை உணர்த்தும். ஆனால் நச்சினார்க்கினியர் இதனை 'வருத்தத்தை உடைய கன்று' என்று பொருள் கொள்கிறார். இது கூறியது கூறல் என்னும் குற்றத்தின் பாற்படும்.

"குறுந்தொடி முன்கைக் கூந்தல் அஞ்சிறு புறத்து
இரவுபகல் செய்யும் திண்பிடி ஒள்வாள்
விரவுவரிக் கச்சில் பூண்ட மங்கையர்
நெய்யுமிழ் சுரையர் நெடுந்திரிக் கொளீஇக்
கையமை விளக்க நந்து தொறு மாட்ட" (பக். *45-49*)

என்னும் வரிகளுக்கு "மங்கையர், நெய்யைக் காலுகின்ற திரிக் குழாயையுடைய சிற்றாட்கள் நெடிய திரியைக் கொளுத்தி ஒழுங்காயமைந்த விளக்குகள் அவியுந்தோறும் தம்கையில் பந்தத்தைக் கொளுத்த" என்று நச்சினார்க்கினியர் பொருள் கூறிச் செல்வார். ஆனால் அடிகள் "விளக்கேற்றும் மங்கையர் விளக்குகள் கெடுந்தோறும் திரிக்குழாயினால் திரியைக் கொளுத்தி அவற்றை எரியச் செய்தனர். இவ்வாறின்றி மங்கையர் கையிலுள்ள விளக்கினைத் திரிக்குழாயையுடைய சிற்றாட்கள் கொளுத்த என்று உரைப்பின் 'மங்கையர்' என்னும் சொல் தழுவும் வினையின்றி நின்றுவற்றுமாகலின் அப்பொருள் பொருந்தாது" என்று விளக்குவார்.

முல்லைப்பாட்டின் தன்மையைப்பற்றிய தெ.பொ.மீ.யின் ஆய்வும் சிறப்பானது. பழையவர் உரைக்கு அடிகளார் எழுப்பியுள்ள மறுப்புகள் பலவற்றை அவர் ஏற்றுக்கொள்கிறார். நச்சினார்க்கினியர் கூறும் உரை பாடலின் சொற்களை ஒருமுறையுமின்றிப் பிரித்துக் கூட்டிப் பொருள் உரைக்கும் ஏலாவுரையென்பதும், இதனை நியாயப்படுத்தத் தொல்காப்பியர் கூறும் 'மாட்டு' என்ற கோட்பாட்டைச் சுட்டுவது பொருந்தாது என்பதும் வேனில் காலத்துப் போருக்குச் சென்ற தலைவன் திரும்ப வேண்டிய கார் காலத் தொடக்கத்திலே பிரிவாற்றியிருந்த தலைவியின் முல்லையொழுக்கம் பாட்டின் பொருளாகிறது என்பதும் பெருமுது பெண்டிர் விரிச்சி கேட்டதைப் பேசாது படைத் தலைவர் கேட்ட நன்னிமித்தத்தை மட்டும் நச்சினார்க்கினியர் வற்புறுத்துவது தவறென்பதும் தெ.பொ.மீ.யின் ஆதரவைப் பெறும் கருத்துகள்.

ஆனால் அடிகளாரின் விளக்கத்திலும் இரங்கலே ஓங்கி நிற்கிறதென்றும் நச்சினார்க்கினியர் உரையில் அவர் காணும் குறை அவர் உரைக்கும் பொருந்துமென்றும் தெ.பொ.மீ. குற்றம் சாட்டுவார். முல்லைக்கும் நெய்தலுக்கும் அடிகளார் காட்டும் வேறுபாட்டையும் தெ.பொ.மீ. குறையுடையதென்பார்.

> "வெளிப்படையாகவோ மறைமுகமாகவோ தலைவனும்
> தலைவியும் மீண்டும் கூடுவர் என்பதற்கான குறிப்பு
> இருக்குமாயின் அதுமுல்லை; அத்தகைய குறிப்பேதுமின்றிப்
> பிரிவுணர்வே மேலோங்கி நின்று அஃதே தலையாய
> உணர்வாய் இருப்பின் அக்கவிதை பாலையாகும்"

என்பது தெ.பொ.மீ.யின் விளக்கம். முல்லைப்பாட்டில் ஓரிரு இடங்களில் காணப்படும் இரங்கல் குறிப்புகள் கவிதையின் முல்லையொழுக்கத்திற்குச் சற்றும் ஊறு செய்வன அல்ல என்ற தம் வாதத்திற்கு அரண் செய்ய, ரசத்திற்கும் 'பாவ'ங்களுக்கும் உள்ள வேறுபாட்டை உணரவேண்டும் என்பார்.

> "ஒரு இனிப்புப் பண்டத்தில் சிறிது உப்பு கலக்கலாம்;
> கார உணவிலே ஒரு கரண்டி சர்க்கரை கலக்கலாம்;
> .... ஒரு கவிதையில் மேலோங்கி நிற்கும் ரசத்தைப்
> பாதிக்காதவாறு, அதன் தன்மையைக் குலைக்காத
> வாறு பலவுணர்வுகள் இடம் பெறலாம்."

ஒரு நீண்ட வாக்கியமாக அமைந்த முல்லைப் பாட்டை மூன்று பயனிலைகள் கொண்ட மூன்று வாக்கியங்களாகப் பிரித்துப் பொருள் தருவார் தெ.பொ.மீ.

1. "நனந்தலை உலகம்" முதற் கொண்டு"காட்டவும் காட்டவும் காணாள்" என்ற பகுதி வரை *(1-22)*

2. "கலுழ் சிறந்து பூப்போல் உண்கண் புலம்புமுத்துறைப்ப" எனும் பகுதி முதல் "இன்துயில் வதியுநற் காணாள்" எனும் பகுதிவரை *(23-80)*

3. எஞ்சிய பகுதி *(80-103)*. இப்பகுதியின் எழுவாயான புரவிகள் இறுதிவரியிலும் *(103)* பயனிலையான "ஆலின" *89*-ஆம் வரியிலும் வருகின்றன.

இம்மூன்று பகுதிகளின் இணைப்புப்பாலமாகவும் கவிதையின் தலைமைப் பாத்திரமாகவும் தலைவியே விளங்குகிறாள். முல்லையின் சிறப்பையும் குறிப்புப் பொருளையும் பயன்படுத்திக் கொள்ளும் கவிதை அதனைத் தலைப்பிலும் கொண்டு விளங்குகிறது. தலைப்பே "நறுவீ முல்லை" என்ற தொடரிலிருந்து பெறப்பட்டுள்ளது என்றும் கொள்ளலாம்.

> முல்லை இந்தியத் துணைக் கண்டம் முழுவதும் ஒரு தனிச் சிறப்புடைய படிமமாக வளர்ந்துள்ளது. அதன் வெண்மை நிறம் தூய்மையும் குற்றமற்ற தன்மையும் உடையதாகும்; அதன் அடக்கமான ஒளியும் மணமும் இன்பம் தருவதாகும்; சூழவரும் இருளில் அது நம்பிக்கை ரேகையாக நிற்கிறது; அதன் நடுங்கும் இளமை இரக்கவுணர்வைத் தூண்டுகிறது; அதன் ஒளி வரவேற்பு நல்கும் புன்னகையாகப் பரவுகிறது; இம்முல்லைப் பாட்டில், இவ்வெள்ளை மொட்டு மணம் வீசும் மலராக மலர்ந்து, இனிய தேன் பெற்று யாழிசை யெழுப்பும் தேனீக்களின் இசை காதிற்கும் மலரின் மணம் நாசிக்கும் அதன்மென்மைமெய்க்கும் வெண்ணிறம் கண்ணிற்கும் மலரின் தேன்நாக்கிற்கும் பெரு விருந்து அளிக்கும்.

தெ.பொ.மீ.க்கு முந்தைய உரையாசிரியர்கள் இருவரும் முல்லை குறிப்பது கற்பேயென்றும் "கற்பெனப்படுவது சொல் திறம்பாமை" என்றும்

கொண்டு கணவனுக்கு அடங்கிய மனைவியாகவும் பொறுமை உடையவளாகவும் தலைவி காட்டப்பட வேண்டும் என்பதைத் தலைநோக்காகக் கொண்டு பொருள் உரைப்பர். ஆனால் இருவர் உரைகளிலும் யாராலும் ஆற்ற முடியாதவளாகிய தலைவியின் அழுகுரலையே இறுதிவரை கேட்கிறோம். இக்கவிதை தரும் ஆன்மிகப் பொருள் அவர்கள் கவனத்திற்கு வரவில்லையென்று வருந்துவார் தெ.பொ.மீ.

மேலெழுந்தவாரியாகப் பார்க்கும் போது வெறும் உடலின்பத்தைக் கூறும் காதல் கவிதையாகத் தோற்றமளிக்கும் முல்லைப்பாட்டு படிப்படியான ஆன்மிக வளர்ச்சியை இறை அனுபவம் வரையிலும் கொண்டு செல்கிறது. தலைவியின் மன வளர்ச்சி ஐம்புல இன்ப நாட்டத்தோடு தொடங்குகிறது. கடமைக்கு எதிரான இன்பவுணர்வுகள் அவளை ஆட்டிப் படைக்கின்றன; அவள் மெய் தளர்கின்றது; கண்ணீர் விட்டு அரற்றுகிறாள்; நீடு நினைந்து புலம்புகிறாள். ஆனால் மெதுவாகக் கடமை உணர்வு தலைதூக்குகிறது; தன்முனைப்பு ஒழிகின்றது; கடமைக்கும் உடல் இன்பத் தூண்டலுக்கும் நடந்த போர் ஒய்கின்றது; முற்றுமாகக் கடமைக்குத் தன்னை அர்ப்பணித்துக் கொள்ள முடிவு செய்து அமைதி பெறுகின்றாள் தலைவி; உள்மனத்தின் குரலைக் கேட்கிறாள்; துணையைத் தேடிவரும் நாயகனின் வருகையை உணர்கிறாள்; வீட்டை நெருங்கி விட்ட தலைவனது தேரின் புரவிகள் எழுப்பும் ஒலி புறத்திலிருந்து அவள் காதுகளில் விழுகின்றது. தலைவி பெறும் அமைதியும் இன்பமும் ஆன்மிக வளர்ச்சியின் உச்சத்தையும் இறையனுபவத்தையும் சுட்டுகின்றன என்பார் தெ.பொ.மீ. இது கவிதையைக் குறுகிய அளவில் அடக்கிவிடாமல் மனித இனத்தின் ஆன்மிக நாட்ட வெற்றியைக் காட்டும் விரிந்த அளவிற்கு எடுத்துச் செல்கிறது.

"அரசிருந்து பனிக்கும் முரசு முழங்கு பாசறை"[4] பற்றிய நப்பூதனாரின் நீண்ட வருணனை கவிதையின் பொருளுக்கு ஊறு செய்வதாக மறைமலை அடிகள் நினைப்பார். வேதனையால் உடல் நடுங்கும் மன்னன் மாற்றரசனேயென்று அவரும் நச்சினார்க்கினியார் போன்றே பொருள் உரைப்பர். முல்லைக்கு உரிய புறத்திணை வஞ்சியென்றும் இரண்டுக்கும் இடமும்பொழுதும் காடும் காரும் ஆகுமென்றும் இவை அகமாகவும் புறமாகவும் அமைந்து தலைவி, தலைவன் பெறும் ஆன்மிக அனுபவத்தைப் படம் பிடித்துக்காட்டுகின்றன வென்றும் தெ.பொ.மீ.

விளக்குவார். தலைவனின் பாசறையில் சிறைப்பட்டிருந்த மாற்றானின் துன்பத்தையோ, போர்க்களத்தில் வேறிடத்திருந்த வேற்று மன்னனின் துயரத்தையோ இவ்வரி மட்டும் பேசுகிறதென்று கொள்வது சரியான பொருளாகாது. தலைவன் வெற்றி பெற்றிருந்தாலும் வெற்றி பெறப்போவது உறுதியாக இருந்தாலும் அவனது படையிலும் மாற்றான் படையிலும் ஏற்பட்ட அழிவை எண்ணி அவன் வேதனை உறுவதாகவே பாடல் கூறுகிறதென்பார் தெ.பொ.மீ. போரின் அவலம் அவனை வாட்டுகிறது. வீட்டில் தலைவி நீடுநினைந்து நடுங்கி இருக்க, தலைவன் நெடிது நினைந்து பாசறையில் துயருற்றிருக்கிறான். தலைவியின் மன வளர்ச்சி காட்டப்படுவது போல் தலைவனின் மனவளர்ச்சியும் சுட்டப்படுகிறது. அவன் அவள்பால் கொண்டிருந்த காதல் உலகத்து உயிர்கள் யாவற்றிடத்தும் கொள்ளும் பேரன்பாகவும் அருளாகவும் விரிவடைகிறது. இது போரை வெறுத்த அசோகனையும் உயிர்களின் துன்பம் கண்டு இரங்கிய புத்தனையும் எல்லா மனிதர்களிடமும் அன்புகாட்டிய கிறிஸ்துவையும், அறவெற்றி கண்ட மகாவீரரையும் போர்க்களத்தே கடமையுணர்வைத் தூண்டிய கண்ணனையும் நம் நினைவிற்குக் கொண்டு வருமென்று தெ.பொ.மீ. விதந்து கூறுவார். கலிங்கப்போரால் மனம் வெதும்பிய அசோகன் காலத்துப் பண்பாட்டுச் சூழலில் எழுந்த உயர்ந்த கவிதையாக முல்லைப் பாட்டைக் கொள்வது தவறாகாதென்பார். அதன் சொற்கள், தொடர்கள் ஆகியவற்றின் ஓசை, பொருள் நயங்களையெல்லாம் விளக்கி அது நப்பூதனார் மனித குலத்திற்களித்த பெருஞ்செய்தியைத் தரும் ஒரு மந்திரமாக உயர்கிறது என்பது அவரது முடிவு.

முல்லைப் பாட்டின் மூன்று உரைகளிலும் ஏற்றுக் கொள்ளக் கூடியவையும் தள்ளக் கூடியவையுமான கருத்துகள் இருப்பினும் அவை மூன்றும் சிகாகோ திறனாய்வாளர்களின் அணுகுமுறைக்குப் பெரும் சான்றுகளாகின்றன என்பதில் ஐயமில்லை.

* * * * *

7. மார்க்சியத் திறனாய்வு

மார்க்சியக் கோட்பாட்டின் அரசியல் செல்வாக்கு மங்கத் தொடங்கி விட்டது. முப்பது, நாற்பது ஆண்டுகளுக்கு முன் வரையிலுங் கூட, உலகெங்கும் செங்கொடி பறக்கும் காலம் வெகு தொலைவில் இல்லை என்ற நிலையிருந்தது. ஆனால் கொள்கையின் குறைவாலோ, கொள்கையைச் செயலாக்க வாய்த்த மனிதர்களின் குறுமதியாலோ செங்கொடி அரசுகள் மடமடவென்று சரியத் தொடங்கிவிட்டன. இலக்கியவுலகில் மார்க்சியத்திற்கு இத்தகைய இழிநிலை ஏற்படவில்லையென்றே சொல்ல வேண்டும். அடிக்கடி ஏனைய இலக்கியக் கோட்பாடுகளின் அதிரடித் தாக்குதல்களுக்கு ஆளான போதிலும் மீண்டும் மீண்டும் புத்துயிர் பெற்று, இலக்கிய விற்பன்னர்கள் கொண்டு சேர்க்கின்ற புதிய புதிய கருத்துக்களாலே புதுக்கோலம் புனைந்து உலகளாவிய நிலையில் சிறப்போடு வலம் வந்து கொண்டிருக்கிறது. இந்த நூற்றாண்டின் இருபது முப்பதுகளில் உயர்வுபெற்ற மார்க்சியத் திறனாய்வு பின்னால் வந்த புதுமைத் திறனாய்வின் ஆதிக்கத்தால் தனது செல்வாக்கை அமெரிக்காவில் இழக்கத் தொடங்கியது. அதனைப் பாராட்டி வளர்க்க முனைந்த யூதப் பேரறிஞர்கள் இட்லருக்கும் ஸ்டாலினுக்கும் ஏற்பட்ட எதிர்பாராத ஒப்பந்தத்தைச் சுட்டிக்காட்டி மார்ச்சியத்தில் நம்பிக்கை இழந்ததாகக் கூறி மார்க்சிய அணுகுமுறையைப் புறக்கணித்தனர். ஆனால் அறுபது எழுபதுகளில் ஐரோப்பிய அறிஞர்களின் ஆதரவினால் உளவியல், பெண்ணியம் ஆகியவற்றிலிருந்து சில கருத்துக்களை உள்வாங்கிக் கொண்டு, மீண்டும் புதுப்பொலிவோடு நடைபோட்டு வருகின்றது.

மார்க்சிய இலக்கியக் கோட்பாடு ஒரு மூலத்திலிருந்து தோற்றம் பெற்றதாகச் சொல்ல முடியாது. ஆயினும் அதற்கு உருவம் கொடுத்தவர்களென்று மார்க்சு, எங்கல்சு, லெனின் ஆகிய மூவரைக் குறிப்பிடலாம். கலை, இலக்கியம் ஆகியவை பற்றிய மார்க்சியப் பார்வைகளைத் தந்தவர்கள் டிராட்ஸ்கி *(Trotsky)*, பிளெகெனோவ் *(Plekhanov)*, சாடனோவ் *(Zhadanov)* ஆகிய மூவரும் ஆவர். ப்ராங்க்

பார்ட் (Frankfurt) என்னும் ஜெர்மானிய நகரத்தில் தொடங்கப் பெற்று அமெரிக்காவின் நியூயார்க் நகரத்திற்குக் கொண்டு செல்லப்பெற்ற The Institute of Social Research என்னும் சமூக ஆய்வியல் மன்றம் பொருளாதாரம் பற்றியும் கலைகள் பற்றியும் கல்வி நிறைந்த ஆய்வுகளை மேற்கொண்டது. பின்னால் அது நியூயார்க் சேர்ந்தவுடன் உளவியல், பெண்ணியம் ஆகியவற்றோடு நெருக்கம் பெற்று மார்க்சிய அணுகுமுறை வளரவும் இவ்வறிஞர்கள் துணைபுரிந்தனர். அடார்னோ (Adorno), வால்டர் பெஞ்சமின் (Walter Benjamin), எரிக்ஃபிராம் (Eric Fromm), லியோ லவன்தால் (Leo Lowenthal) ஆகியோர் ஃப்ராங்க் ஃபர்ட் இயக்கத்திற்கு ஊக்கமளித்தனர். இதனால் விளைந்த புதிய மார்க்சியம் அறுபதுகளில் அமெரிக்காவில் மீண்டும் மார்க்சியக் கோட்பாடு சுடர்விடத் தூண்டு கோலாயிற்று.

மார்க்சியத் தத்துவமானது பொருள் முதல் வாதத்தை முன் வைத்து, சமுதாய நடவடிக்கைகள், நிறுவனங்கள் ஆகியவற்றிற்கெல்லாம் அடிப்படை பொருளாதாரமேயென்றும் சமுதாயப் பிரிவுகளுக்குள் நிகழ்கின்ற இடையறாத போராட்டங்கள் தொழிலாளரின் வெற்றிக்கு வழி வகுத்து இனவேற்றுமை ஒழிந்த உலகை நிறுவுமென்றும் வாதிட்டது. கார்ல் மார்க்சு, சமுதாய, பொருளாதார நிலைகளே மனிதவுணர்வைத் தீர்மானிக்கின்றனவென்றும் பொருளாதார அடிப்படையே பண்பாட்டு மேல்தளத்தை நிறுவுகிறதென்றும் கருதினார்.

கலையனுபவம் பற்றி மார்க்சும் எங்கல்சும் கூறியுள்ள கருத்துகள் மூன்று பார்வைகளுக்கு வழி வகுத்தன: *1.* கலை வாழ்க்கையைப் பிரதிபலிக்கின்றது. *2.* கலை சமுதாயப் புரட்சிக்குத் துணை செய்ய வேண்டும். *3.* கலை ஓரளவிற்குத் தன்னாட்சி உடையது (relatively autonomous). மார்க்சியக் கலைக் கோட்பாடு நான்கு விதமான ஆராய்ச்சிகளில் ஈடுபாடு காட்டுகின்றது.

1. கலை, இலக்கியம் ஆகியவற்றின் பொதுத்தன்மை பற்றிய வரலாற்று ஆய்வு, கருத்து ஆய்வு.

2. சமுதாயத்தில் கலை, இலக்கியம் ஆகியவற்றின் அரசியல் பணி பற்றிய ஆய்வு.

3. கலைப் பொருள்களுக்கும் சமுதாய, பொருளாதார அடித்தளங்களுக்கும் உள்ள உறவுகளை வெளிப்படுத்தும் நோக்குடன் பண்டைய இலக்கியங்களில் மேற்கொள்ளும் ஆய்வு.

4. தற்காலத்து எழுதப்பெறும் நூல்களின் உண்மையான கருத்துச் சார்புகளைத் தெளிவாக்கி அவற்றின் ஆசிரியர்களின் முகத்திரைகளைக் கிழித்தெறியும் நோக்குடன் செய்யப்பெறும் ஆய்வு.

தலைசிறந்த மார்க்சியக் கலையனுபவக் கோட்பாட்டாளர்கள் சில குறிப்பிட்ட கருத்துக்களை வலியுறுத்தினர். கலையானது இலட்சியத்திற்கு (ideology) உருவம் அளிப்பதோடல்லாமல் அதனை உருமாற்றமும் செய்கின்றது; அதனைப் பிரதிபலிப்பதோடல்லாமல் மறுமதிப்பீடும் செய்கின்றது. எழுத்தாளர்கள் முற்போக்கு மனப்பான்மையுடையவர்களாய்ப் பத்தாம் பசலிக் கருத்துக்களைத் தகர்ப்பவர்களாய் ஒரு கொள்கைச் சார்பு உடையவர்களாய் இருத்தல் வேண்டும். ஒரு கலைப் படைப்பில் ஆசிரியன் சொல்ல விழைவதற்கும் சொல்லியிருப்பதற்கும் முரண்பாடு இருக்கக்கூடும். அவனது எண்ணங்களுக்கு மாறாக, முற்போக்குச் சிந்தனைகளைத் தூண்டுவதாய் அது அமைந்து விடலாம். எழுத்தாளனின் வளர்ச்சியிலும் சில படிநிலைகளைக் காணமுடியும். ஒரு குறிப்பிட்ட சமுதாயப் பின்னணியில் அவன் பிற்போக்கு எண்ணங் கொண்டவனாகவோ, சமுதாயத்தின் தற்கால நோய்களை அடையாளம் காட்டுபவனாகவோ, வருவது உணர்த்துபவனாகவோ விளங்கலாம்.

கலை, இலட்சியம் ஆகியவற்றிற்குள்ள உறவு பற்றி மேலும் பல சிந்தனைகளை ஆல்துசர் (Althusser) என்னும் பிரஞ்சு மார்க்சிய அமைப்பியலாளர் முன்வைத்தார். மேலோங்கி நிற்கின்ற இலட்சியத்தைப் பிரதிபலிப்பதோ, அல்லது அதனைச் சாடுவதோ மட்டுமே கலை செய்கின்ற பணியென்பதை அவர் அப்படியே ஏற்றுக் கொள்ளவில்லை. கலையானது ஒரு நிகழ்ச்சியின் அனுபவத்தை நமக்குத் தருவதன் மூலம் அதற்கு இணையான இலட்சியத்தை முழுவதுமாகப் புரிந்து கொள்ளத் துணை செய்கிறது என்பது ஆல்துசரின் முடிபாகும். மாசெரி (Machery) என்னும் அறிஞர் மார்க்சிய இலக்கியக் கோட்பாட்டைப் பின்னைய அமைப்பியல் சிந்தனை (post-structuralist thinking)க்கும் நெருக்கமாகக் கொண்டு சென்றார். கலையும் இலட்சியமும் உயிர்த் தொடர்பு உள்ளவையல்ல என்பது அவர் வாதம். ஒவ்வொரு கலைப் படைப்பிற்கும் பல பொருள்கள் உண்டு; இப்பன்மை நிலையானது அதற்கு யதார்த்தத் தன்மையைத் தருகிறது; இப்பொருள்கள் ஒன்றோடொன்று முரண்படும் போது அதனால் அவற்றுள் விளையும் போராட்டத்தையும் சிக்கல்களையும் இனங்காட்ட வேண்டிய கடமை திறனாய்வாளனுடையது என்று கருத்தறிவித்தார். இலக்கியமானது

யாவும் கடந்த ஒரு பொருளாக வாழ்கிறது என்பதை அவர் ஏற்கவில்லை. வரலாற்று நிலைகளே கலைப்படைப்புகளின் தோற்றத்திற்குக் காரணங்களென்றும் வெவ்வேறு கால கட்டங்களில் அவை வெவ்வேறு வகைகளில் மீண்டும் படைக்கப்படுகின்றனவென்றும் கூறினார்.

மார்க்சிய மேதையான டிராட்ஸ்கி (Trotsky) எழுதிய வடிவியல் இயக்கத்தாரின் கவிதையும் மார்க்சியமும் The Formalist School of Poetry and Marxism என்னும் கட்டுரையில் ருசிய வடிவியலாரைக் (Russian Formalist School of Criticism) கடுமையாகத் தாக்குகிறார். சொல்லெனும் மூடநம்பிக்கையிடம் தோற்றுப் போனவர்களென்றும் பிற்போக்குவாதிகளென்றும் திமிர் பிடித்த அரைவேக்காடுகளென்றும் சிலாவ்ஸ்கி (Shlovsky), சிர்முன்ஸ்கி (Zhirmunsky), ஜேகப்சன் (Jakobson) ஆகிய வடிவியல் வல்லுநர்களை விமர்சிக்கின்றார். வடிவமே கவிதையின் சாரம் என்று அறை கூவும் அவர்கள் தங்கள் வேலையைக் கவிதையின் சொல்லாராய்ச்சியோடு சுருக்கிக் கொண்டு விட்டார்கள் என்பது அவர் கருத்து. கவிதையில் மீண்டும் மீண்டும் வரும் உயிர் ஒலிகள், மெய்யொலிகள், சொற்றொடர்கள் ஆகியவற்றைக் கணக்கிடுவதையே கவிதையாராய்ச்சி ஆக்கிவிட்டார்களென்றும் சமுதாய மனிதனை மறந்து விட்டார்களென்றும் கலைப்பொருளைப் படைப்பவனும் அனுபவிப்பனும் அவனேயென்பதை உணரத் தவறிவிட்டார்களென்றும் சுட்டிக் காட்டுகிறார். சிலாவ்ஸ்கி கலை, வாழ்க்கையிலிருந்து முற்றும் விடுதலை பெற்றதென்றும் அதன் நிறம் நகரத்துக் கோட்டையில் பறக்கும் கொடியின் நிறத்தை என்றுமே பிரதிபலித்தது இல்லையென்றும் கூறுவார். சொல்தொகுதிக்கேற்ப நழுவிக் கொள்வது கவிதையின் முக்கிய தன்மைகளுள் ஒன்றென்றும் கவிதையென்பதே சொல்லுக்கு வடிவமேற்றும் கலையென்றும் ஜேகப்சன் வாதிடுவார். புதிய வடிவம் புதிய பொருளைத் தோற்றுவிக்கின்றதென்பது குருசெனிக் (Kruchenikh)கின் கருத்து. சொல்லிற்கு அதிலேயே அடங்கியிருக்கின்ற ஆற்றல் உண்டென்று கிளெப்னிகாவ் (Khlebnikov) பேசுவார். இக்கூற்றுகளெல்லாம் தவறானவையென்று டிராட்ஸ்கி ஒதுக்கித் தள்ளுகிறார். வடிவம் பொருளைத் தீர்மானிக்க முடியாதென்றும் கவிதைக் கலை சொல்லில் முற்றுமாக அடங்கி விடுவது அன்றென்றும் தெளிவர்க்குகிறார். “தேவைகளுக்கேற்பவே புதிய கலை வடிவம் தோன்றுகிறது; கலையென்பது சமுதாயத்திற்கு அடங்கிப் பணிபுரியும் வேலையாள்; அதன் தோற்றத்திற்குக்

காரணமான வரலாற்றுக் காரணங்களின் அடிப்படையிலேயே அது எடையிடப் பெற வேண்டும். எந்த ஒரு குறிப்பிட்ட கலை, யாரால், ஏன் வேண்டப்பட்டது? என்பன போன்ற கேள்விகளே எழுப்பப்பட வேண்டும் என்பது அவரின் அழுத்தமான நம்பிக்கை.

டிராட்ஸ்கியின் கட்டுரை தொடக்க கால மார்க்சிய அணுகுமுறைக்கு நல்லதொரு சான்றாகும். வடிவியலாரை அவர் தாக்கிய முறை இப்பொழுது சிறுபிள்ளைத்தனமானதாகத் தோன்றலாம். ஆனால் இலக்கியத்திற்கும் சமுதாயத்திற்கும் உள்ள நெருங்கிய உறவை முதன் முதல் தெளிவாக்கியவர்களுள் அவரும் ஒருவர் என்பதை மறுக்க முடியாது.

மார்க்சியத் திறனாய்வாளர்கள் தனிப்பட்ட எழுத்தாளர்களை அணுகும் முறை நோக்கற்பாலது. வர்க்கப் போராட்டத்தைத் தூண்டுவதற்கு ஒருவரது எழுத்து எந்த அளவுக்குத் துணை செய்தது என்பதையே அவர்கள் அளவுகோலாகக் கொண்டனர். இப்போரில் ஈடுபாடு காட்டாத எழுத்தாளர்களையும் இதற்கு எதிரானவர்களையும் அவர்கள் வன்மையாகக் கண்டித்தனர். அறிஞர் பெர்னாட்ஷா (G. Bernard Shaw) சோஷலிசக் கருத்துகளை ஆதரித்துப் பல நூல்களை எழுதியவர். ஃபேபியன் சொசைடி (Fabian Society) என்ற குழுவைச் சார்ந்தவர். இவர்கள் சமுதாயம் முன்னேற்றப் பாதையில் வன்முறை வழிகளை நாடாது மெதுவாக நடைபோட்டுச் செல்ல வேண்டும் என்றும் அரசோடு நேரடி மோதல் கூடாதென்றும் நம்பியவர்கள். "ஃபேபியர்களிடை விழுந்து அகப்பட்டுக் கொண்ட நல்ல மனிதர் ஷா" என்று அவரை லெனின் இரக்கவுணர்வோடு வருணித்தார். ஷாவின் நாடகங்களைக் கடுமையான மார்க்சிய விமரினத்திற்கு ஆளாக்கும் கிறிஸ்டொபர் காட்வெல் (Christopher Caudwell) என்பாரின் கட்டுரை குறிப்பிடத்தக்கது.

ஷாவை ஒரு சமுதாய ஃபாசிஸ்ட் (Social Fascist) என்றே காட்வெல் கருதுகிறார். அவர் ஷாவின் மீது சாட்டும் குற்றச்சாட்டு விந்தையானது. ஷாவிற்குச் சிந்தனையிலிருந்த ஆர்வம் செயலில் இல்லை என்பதையே காரணமாகத் தருகிறார். செயலால் தொடரப் பெறாத சிந்தனையில் அவர் வைத்த நம்பிக்கையை அவரது படைப்புகளில் எங்கும் காணலாம் என்றும் அவற்றின் கலைச் சிறப்பையும் அரசியல் முக்கியத்துவத்தையும் அந்நம்பிக்கை அழித்துவிடுகின்றதென்றும் காட்வெல் வாதிடுகின்றார். ஷாவின் நாடகங்களில் வரும் பாத்திரங்களெல்லாம்

நடமாடும் மூளைகள்; மனிதத்துவம் அற்ற பிண்டங்கள்; அவரது வாழ்வு ஆசைக்கோட்பாடு (Concept of Life-Love), மனிதனுக்கு வாழ்வின் மேல் உள்ள அளவு கடந்த ஆசை தான் மனித இனத்தின் பரிணாம வளர்ச்சிக்குக் காரணமாக அமைகிறது என்ற முடிவு, அறிவுசார் கருத்தேயாகும்.

பூர்ஷ்வா வரலாற்று நூலுக்கான, சிறிய மனிதத்துவமற்ற பாத்திரங்களையே படைக்கத் தெரிந்த ஷா, பெருஞ்சிறப்புடைய சீசர், ஜோன் ஆப் ஆர்க் (Joan of Arc) ஆகியோரைப் படைப்பதில் தோல்வி கண்டார். இத்தகைய செயல்திறன் மிக்க பாத்திரங்களைக் கற்பனை செய்யவும் அவரால் முடியவில்லை. அவரது நாடகங்களிலிருந்து நமக்குக் கிடைப்பது கலையன்று, வெறும் வாதமும் வீண் பேச்சுமே. அவற்றில் கலையொருமையோ, துன்பியல் உணர்வோ சிறிதும் இல்லை. ஷா படைத்துக் காட்டுகின்ற இலட்சிய உலகம் (utopia) பொதுவுடைமை உலகமன்று; அறிவு ஜீவிகளின் இரும்புக் கட்டுப்பாட்டில் அமைந்த, மேலிருந்து திட்டமிட்டுத் திணிக்கப்பட்ட, உலகமாகும். இது தொழிலினத்தின் வெற்றியால் விளையும் உலகினின்றும் பெரிதும் வேறுபட்டதாகும். அவர் மனித இனம் முழுவதையுமே அறிவில் குறையுடையதாகக் கருதித் தன்னை மிக மேல் நிலையில் நிறுத்திக் கொண்டு, விளையாட்டுத் தனமாகவும் பொறுப்பற்ற முறையிலும் உரிய ஈடுபாடு இன்றியும் சமுதாயச் சிக்கல்களை மேல் எழுந்த வாரியாகச் சுட்டிக் காட்டினார். அவரது நாடகங்களை மகிழ்வோடு படித்தவர்கள் அவரது கருத்துகளை அக்கறையோடு ஆராயத் தேவையற்றவையென்று ஒதுக்கினர். அவருக்கிருந்த மார்க்சியச் சித்தாந்த அறிவு காரணமாக அவரால் பூர்ஷ்வா நிறுவனங்களைத் தாக்க முடிந்தது. ஆனால் வெறும் பேச்சைத் தவிர, அவற்றை முன்னேற்ற அவர் ஒன்றும் செய்யவில்லை. அவரால் விமரிசிக்க முடிந்ததே தவிர செயல்பட முடியவில்லை. ஆளும் இனம் தொழிலாளியின் குருதியை உறிஞ்சி வாழ்கின்றது என்பதைப் புரிந்து கொண்ட அவர் அதற்காக ஒன்றும் செய்யாமல் செல்வம், புகழ், அமைதியான வாழ்வு ஆகியவற்றையே நாடினார். பூர்ஷ்வா இனத்தின் குறைபாட்டினையும் அதன் பண்பாட்டு இழிவையும் வெளிப்படுத்திய ஷா இறுதியில் உலகின் தாழ்வுக்குத் துணை செய்பவராய்த் தோல்வி மனப்பான்மையும் விரக்தி உணர்வும் கொண்டவராய்ச் செயலிழந்து வாழ்ந்தார். எனவே, காட்வெல்லின் கருத்துப்படி, இவருக்கும் வெல்ஸ், லாரன்சு, புரூஸ்ட், ஹக்ஸ்லி, ரஸல்,

ஹெமிங்வே, கால்ஸ் வொர்தி போன்ற இரக்கத்திற்குரிய, மனித இனத்தின் ஆற்றலில் நம்பிக்கையிழந்த அறிவு ஜீவிகளுக்கும் அதிக வேற்றுமையில்லை.

ஷாவைப் பற்றிய காட்வெல்லின் கட்டுரை, பழைய மார்க்சிய அணுகுமுறையைச் சொல்லுக்குச் சொல், எழுத்துக்கு எழுத்து, பயன்படுத்திய சிந்தனையற்ற விமரிசனமாகும். சோஷலிசக் கோட்பாடுகளைப் பரப்புவதிலும் அவர் காலத்து சமுதாயத்தில் புரையோடிக் கிடந்த ஊழல்களையும் மூட நம்பிக்கைகளையும் இனங்காட்டுவதிலும் ஷா செய்த பணியின் பங்கு குறைத்து மதிப்பிடக் கூடியதன்று. ஓர் எழுத்தாளரைச் செயலாற்றல் அற்றவர் என்று குறை கூறுவது முறையற்ற தாக்குதலாகும். கட்டுரையின் இறுதியில் ஷாவை மார்க்சோடு ஒப்பிட்டுப் பார்க்கக் காட்வெல் முனைவது பொருளற்ற முயற்சியாகும். மார்க்சு ஒருபெரும் சிந்தனையாளர், ஒரு தத்துவமேதை, ஆனால் ஷாவோ ஒரு படைப்பாளி, இலக்கிய கர்த்தா என்பதையெல்லாம் மறந்து இருவரையும் இணைத்துக் காட்டி, ஷாவின் குறைகளை மிகைப்படுத்திப் பேசுகிறார் காட்வெல். இப்சனது நாடகங்களைப் பற்றிப் பேசும் போது ஷா, அவை சேக்ஸ்பியரின் நாடகங்களைப் போல் வெகு நாள் வாழாமல் போகலாம், ஆனால், அவை மறையுமுன் அவற்றின் பணியினைச் செய்து முடித்திருக்கும் என்று குறிப்பிட்டார். இது சமுதாய நோய்களைப் பற்றிய அவரது நாடகங்களுக்கும் பொருந்தும். அவை அமரத்துவம் வாய்ந்த இலக்கியப் படைப்புகளாக இல்லாமல் போகலாம்; ஆனால் அவற்றிற்கு அவர் காலத்திலிருந்த பிரச்சார வலிமையைக் குறைத்து மதிப்பிட முடியாது. ஓர் எழுத்தாளன் சமுதாய மாற்றத்திற்கான பணியில் நேரடியாக இறங்க வேண்டுமென்று எதிர்பார்ப்பது முறையாகுமா?

இந்நூற்றாண்டின் முப்பது நாற்பதுகளிலேயே, செல்வாக்குப் பெற்றிருந்த புதுமைத் திறனாய்வாளர்களுக்கு எதிராகப் போர்க் கொடி உயர்த்தி இடது சாரிச் சிந்தனைகளுக்குப் பேரிடமளித்து நாவல் என்னும் இலக்கிய வகையின் தன்மையைப் பலகோணங்களில் பார்த்துத் திறனாய்வுத் துறையில் உலக அரங்கில் தமக்கெனத் தனியிடம் பிடித்துக் கொண்டவர் ஜார்ஜ் லூகாக்ஸ் (George Lukacs). அன்னாரின் வரலாற்று நாவல் பற்றிய நூல் முதன் முதலில் உலகின் கவனத்தை ஈர்த்தது. **தற்கால ரியலிசத்தின் பொருள்** (The Meaning of Contemporary Realism) என்னும் நூலில் அவர் நவீன நாவல் இலக்கியத்தின் போக்கையும் அதன் அடித்தளத்தில் பொதிந்து கிடக்கும் நவீன எழுத்தாளர்களின் வாழ்க்கை நோக்கையும் கண்டிக்கிறார்.

இக்காலத்தில் காப்பியத்தின் இடத்தைப் பிடித்துள்ள நாவல் மனித வாழ்க்கையின் முழுமையைப் படம் பிடிக்க உதவுகிறது. உண்மையான யதார்த்த எழுத்தாளர்கள், வாழ்வின் பல்முனைச் சிறப்புகளையெடுத்துக் காட்டி, முதலாளித்துவ சமுதாயத்தின் அன்னியமாதல், சிதைவுறுதல் போன்ற அவலங்களுக்கெதிராகப் போராடுகின்றனர். நேச்சுரலிசம் (Naturalism) என்பது வாழ்க்கையை மேலெழுந்தவாரியாகப் பார்க்கிறது. ஆனால் ரியலிசம் மக்களின் அடித்தளப் போராட்டங்களை வெளிப்படுத்திச் சமுதாய அமைப்பில் உள்ள முரண்பாடுகளைத் தெளிவாக்கி, வாழ்க்கையின் உண்மையைப் புரிந்து கொள்ள உதவுகிறது என்று இவ்விரண்டு கோட்பாடுகளையும் வேறுபடுத்திக் காட்டுகிறார்.

சிறப்புடைய யதார்த்த இலக்கியம் முழுவதும் மனிதன் ஒரு சமுதாயப் பிராணி என்ற அரிஸ்டாட்டிலின் கூற்றில் நம்பிக்கை கொண்டுள்ளது. ஆனால் நவீன எழுத்தாளர்கள் (Modernist Writers) பார்வையில் மனிதன் தனித்தும் சமுதாயத்திற்கு எதிராகவும் வாழ்கிறான். தனிமை மனித வாழ்வின் தவிர்க்க முடியாத உண்மையென்று அவர்கள் கருதுகிறார்கள். மற்றைய மனிதர்களோடு அவன் கொள்ளும் தொடர்பு ஆழ்ந்த நட்பாக இருக்க முடியாதென்பது அவர்கள் நம்பிக்கை. இயற்கையிலேயே இத்தகைய உறவு கொள்ள முடியாதவனாக அவன் படைக்கப்பட்டிருக்கிறானாம். மனித வாழ்க்கையின் தொடக்கம், அதன் குறிக்கோள் ஆகியவற்றைத் தீர்மானிக்க முடியாதென்பது அவர்களின் துணிபு. இக்கருத்து நவீன இலக்கியத்தில் இரு வடிவங்களைப் பெறுகிறது. *1* கதைத் தலைவன் அவனது அனுபவத்தின் எல்லைகளுக்குள்ளேயே கட்டுப்படுத்தி வைக்கப் பெறுகிறான். *2.* அவனுக்கென்று இறந்த கால வரலாறு கிடையாது.

தனிமனிதனுக்கும் அவன் வாழும் சூழலுக்கும் இடையேயான தொடர் நிகழ்ச்சிகளே அவனது உண்மையான ஆற்றலை வெளிக் கொணரும் என்று கருதும் லூகாக்ஸ் நவீன இலக்கியத்தில் இத்தொடர்புக்கே இடமில்லாமல் போய்விடுகிறது என்பதைச் சுட்டிக் காட்டுகிறார். மனிதன் தனிமைப்படுத்தப் பட்டவனாகவும் பொருள் பொதிந்த உறவுகளை மேற்கொள்ள இயலாதவனாகவும் படைக்கப்படுவதால் இவ்விலக்கியங்களிலெல்லாம் அவனது அகவாழ்வு மிகைப்படுத்தப்பெற்று, புறவாழ்வு புறக்கணிக்கப்படுகிறது. தொடர்பற்ற துண்டு அனுபவங்களின் சேர்க்கையாக அவன் வாழ்வு குறைக்கப்படுகிறது. தனிமனிதன் தன்

உண்மை உருவை மறைத்துக் கொண்டு உடைத்துப் பார்க்க முடியாத முகமூடியணிந்து வாழ்கிறான் என்ற கீர்க்கிகார்டின் (Kierkegaard) கருத்து இவ்விலக்கியங்களில் சிறப்பிடம்பெறுகிறது. அது மனிதனுக்கும் அவன் வாழும் சூழலுக்குமுள்ள நெருக்கமான சிக்கல் நிறைந்த தொடர்பைச் சிதைத்து மனிதனின் ஆளுமை சிதறுண்டு போகத் துணை செய்கிறது. இதனால் நவீன இலக்கியம் வாழ்க்கையை ஓர் அச்சுறுத்தும் கொடிய கனவாகப் படம் பிடித்துக் காட்டுகிறது. வக்கிர உணர்வும் அறியாமையும் மனித வாழ்வின் தவிர்க்க முடியாத நிலைகளாக்கப்படுகின்றன. எனவே நவீன இலக்கியம் நேரடியாகவே மனிதத்துவத்திற்கு எதிராகப் பேசுகிறது. இத்தகைய நவீனத்துவம் இலக்கிய கர்த்தாவின் பார்வையைப் பாதிக்கிறது. அவன் நிகழ்ச்சிகள், பாத்திரங்கள் ஆகியவற்றிலெல்லாம் மேல், கீழ், தேவையற்றது, தேவையானது, ஆழமானது, ஆழமற்றது போன்ற தராதரங்களைப் பற்றியெல்லாம் கவலைப்படாதவனாக ஆகிவிடுகின்றான். இது நவீன இலக்கியத்தின் நேச்சுரலிஸ்டிக் பண்பென்று அடையாளங் காட்டுகிறார் லூகாக்ஸ். நவீன எழுத்தாளர்களின் வாழ்க்கை நோக்கு, புற உண்மையை எந்நாளும் மாற்ற முடியாது என்ற நம்பிக்கையை அடிப்படையாகக் கொண்டுள்ளது. ஆனால் ஹோமர் முதல் தாமஸ்மன் (Thomas Mann), கார்க்கி (Gorky) வரையிலான எழுத்தாளர்களின் யதார்த்தப் பார்வையானது மாறுபாடும், வளர்ச்சியும் இலக்கியத்தின் தகுதியான பொருள்கள் என்று அறை கூவுகிறது. இஃதே இவ்விரு வகை எழுத்தாளர்களின் அடிப்படை வேறுபாடென்று லூகாக்ஸ் வாதிடுகின்றார்.

நவீன இலக்கியத்தின் மாதிரியாகக் காஃப்கா (Kafka)வின் நாவல்களைச் சுட்டுகிறார் லூகாக்ஸ். காஃப்காவின் கதைத் தலைவனான ஜோஸப்கே (Josef K) தண்டனையை யெதிர் நோக்கிச் செல்லும் நிலையை ஆசிரியர் இவ்வாறு வருணிக்கிறார்: “அவன் ஈக்களைப் பற்றி, அவை போராடித் தப்பிக்க முயலும்போது தங்களது சிறுசிறு அங்கங்களையெல்லாம் இழந்து தவிப்பதைப் பற்றி நினைத்தான்.” அவரது நாவல்களிலெல்லாம் மனிதன் தப்ப முடியாது சிக்கித் தவிக்கும் பூச்சியாகவே காட்டப்படுகிறான். வாழ்க்கையின் அவலத்தையும் புரிந்து கொள்ள முடியாத அச்சுறுத்தும் சூழலிடம் மனிதன் சிக்கித் தவிப்பதையும் காஃப்கா இலக்கியமாக்குகிறார்.

நவீன இலக்கியத்தில் பெரும்பாலும் காணப்பெறும் வாழ்க்கை நோக்கை லூகாக்ஸ் துல்லியமாக உணர்த்துகிறார் என்பதில் ஐயமில்லை.

இதுவே தற்காலக் கவிதைகளையும் நாவல்களையும் பின்னால் வந்த மார்க்சியத் திறனாய்வாளர்கள் விமரிசிப்பதற்கு அடிப்படையாக மேற்கொள்ளப்பட்டது என்பதை நினைவில் கொள்ள வேண்டும். இத்தகைய வாழ்க்கை நோக்கு சரியானதென்றும் அல்லது தவறானதென்றும் தொடர்ந்து வாதிட்டுக் கொண்டே இருக்கலாம். ஆனால் அத்தகைய நோக்கும் உயர்ந்த பேரிலக்கியங்களைப் படைத்திருக்கிறது என்பதை எவ்வாறு ஏற்றுக் கொள்ளாமல் இருக்க முடியும்?

இரண்டாம் உலகப் போருக்குப் பின் இங்கிலாந்தில் புகழ் பெற்ற புதிய மார்க்சியத் திறனாய்வாளர்களுள் குறிப்பிடத்தக்கவர் ரேமண்ட் வில்லியம்ஸ் (Raymond Williams) ஆவார். மார்க்சின் இலக்கியச் சிந்தனைகளாலும் எஃப்.ஆர். லீவிஸ் (F.R. Leavis) எனும் ஆங்கிலத் திறனாய்வாளரின் கட்டுரைகளாலும் இவர் கவரப்பட்டவர். கலை பற்றியும் தற்கால இயந்திரச் சமுதாயங்களில் மனித வாழ்க்கையின் தன்மை பற்றியும் லீவிஸ் கூறிய கருக்களை அவர் ஏற்றுக் கொண்டார். மனித இனத்தின் செயல்கள் எல்லாமே சமுதாய உணர்வுடையவை என்ற மார்க்சின் கூற்று முற்றும் உண்மையானது என்று அவர் நம்பினார். ஆனால் லீவிஸும் அவரைச் சார்ந்தவர்களும் சமுதாயத்தில் பண்பாட்டு அடிப்படையில் ஏற்றத் தாழ்வுகளை மிகைப்படுத்திப் பேசியதையோ மக்கள் தொடர்புக் கருவிகளை (mass media) குறைத்து மதிப்பிட்டதையோ அவர் விரும்பவில்லை. பண்பாடு தரம் குறைந்து வீழ்ச்சி பெற்று வருகின்றது என்று வருந்திக் கொண்டேயிருப்பதை விட அதன் மாற்றங்களையும் பரப்பு விரிவையும் புரிந்து கொள்ள முயல்வது நல்லதென்று அவர் எண்ணினார்.

அவர் மார்க்சியத்திலும் மனித நேயத்திலும் கொண்டிருந்த உண்மையான நம்பிக்கையை அவரது "யதார்த்த வாதமும் தற்கால நாவலும்" (Realism and Contemporary Novel) என்னும் தலைப்புடைய கட்டுரையில் காணலாம். 'ரியலிசம்' என்ற சொல்லுக்குப் புதிய பொருள் காண வேண்டிய தேவை இப்பொழுது ஏற்பட்டுள்ளது என்று வாதிடுகின்றது இக்கட்டுரை. தற்கால நாவலாசிரியன் சமுதாயத்திற்கும் தனி மனிதனுக்கும் ஒத்தநிலை தந்து ஒன்றைவிட மற்றொன்று தாழ்ந்தது என்று கொள்ளாமல் மனித வாழ்வைப் படம் பிடித்துக் காட்ட வேண்டும் என்பார். சோஷலிச யதார்த்தவாதத்திற்கும் பூர்ஷ்வா யதார்த்தவாதத்திற்கும் மார்க்சியச் சித்தாந்தம் காட்டும் வேறுபாட்டை அடிப்படையாகக் கொண்டு வாதிடுவார். எங்கல்ஸ் (Engels) யதார்த்தம் என்பதை "மாதிரிச் சூழல்களில் மாதிரிப்

பாத்திரங்கள்" (Typical characters in typical situations) என்று வரையறுத்தார். 'மாதிரி' என்பது நாம் அடிக்கடி காண்பது அன்று. எதிர்கால, சமுதாய முன்னேற்றத்திற்கான பார்வைகளையும் விதிகளையும் புரிந்து கொண்டதன் அடிப்படையில் அமைவது. பார்க்கின்ற உண்மையை அப்படியே படம் பிடித்துக் காட்டுவது மட்டும் "ரியலிசம்" என்று கருத வேண்டா; அதில் கொள்கை அடிப்படையில் திட்டவட்டமான தேர்வும் அடங்கியுள்ளது என்பது வில்லியம்சின் கருத்து. தற்காலத்தில் யதார்த்த நாவலின் இடத்தை உளவியல் நாவல் பிடித்துக் கொண்டு விட்டது என்பது முழு உண்மையன்று. புதிதாக அறிந்து கொள்ளப்பட்ட உளவியல் கூறுகள் சிலவற்றின் ஆழமான ஆய்வு தற்கால நாவலின் ஒரு முக்கியமான அம்சம் என்பது உண்மையே. ஆனால் இவ்வுளவியல் தன்மைகளின் சித்திரிப்பில் ரியலிசம் அதிக அளவில் கைவிடப்பட்டு விட்டது என்று சொல்ல முடியாது.

ரேமண்ட் வில்லியம்ஸ் இருபதாம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்திலிருந்து யதார்த்த நாவல் இருபெரும் பிரிவுகளாகப் பிளவுபட்டுப் போனதைச் சுட்டிக் காட்டுகிறார். இவை சமூக நாவல், தனிமனித நாவல் (social novel, personal novel) என்பவையே ஆகும். பொது வாழ்க்கையை உள்ளவாறு வருணிக்கும் சமூக நாவல்களும் தனிமனிதர்களைப் படைத்துக் காட்டும் தனிமனித நாவல்களும் பலவாகப் பெருகியுள்ளன. இவ்விரு வகை நாவல்களுமே ஒரு முக்கியமான பரிமாணத்தை இழந்துவிடுகின்றன. மனித வாழ்க்கையில் சமுதாயத்தையும் தனி மனிதர்களையும் பிரித்துக் காண்பது தவறு. அவை ஒன்றோடொன்று பின்னிப்பிணைந்தவை. சமூக நாவல்களை டாக்குமெண்டரி (Documentary) நாவல்களென்றும் ஃபார்முலா நாவல்களென்றும் (Formula) மேலும் இருபெரும் பிரிவுகளாக்கிப் பார்க்கலாம். டாக்குமெண்டரி நாவல் சமூகத்தின் ஒரு குறிப்பிட்ட பகுதியினரின் வாழ்க்கையை ஓவியப் படுத்துகிறது. சுரங்கத் தொழிலாளர் வாழும் ஒரு நகரில், அல்லது ஒரு வணிகக் கப்பலில், அல்லது ஒரு பல்கலைக் கழகத்தில் அங்குத் தொழில் செய்வோரின் வாழ்க்கை எவ்வாறு அமைகிறது என்பதைக் காட்டுவன டாக்குமெண்டரி நாவல்கள் ஆகும். இவை ஓரளவுக்குத் தேவையானவை யென்றாலும் இவற்றில் காணப்பெறும் ஒரு பெருங்குறை ஈடு செய்ய முடியாததாகும். இவற்றில் வரும் பாத்திரங்கள் சுரங்கத் தொழிலாளர்களாகவோ, படை வீரர்களாகவோ, பேராசிரியர்களாகவோ ஏதோ ஒரு வகையான வாழ்க்கை முறையைப் பிரதிலிப்பவர்களாக

அமைந்து விடுகிறார்களேயன்றி, அவர்களுக்கென்றமைந்த தனிமனிதப் பண்புகள் வலியுறுத்தப்படாமல் தனிமனித நிலையையிழந்தவர்களாகக் காட்சி தருகிறார்கள். மற்றொரு வகையான ஃபார்முலா நாவலில் வாழ்க்கை வருணனைக்கு முக்கியத்துவம் இருப்பதில்லை. சமுதாயத்தைப் பற்றிய ஒரு சூத்திரத்திற்கு, ஒரு நியதிக்கு, இங்கு உருவம் கொடுக்கப்படுகிறது. **வீரப் புது உலகம்** (Brave New World), ஆயிரத்துத் தொள்ளாயிரத்து எண்பத்து நான்கு (Nineteen Eighty Four) போன்ற நாவல்களிலெல்லாம் தற்காலச் சமுதாய வாழ்விலிருந்து பெறப் பெற்ற ஓர் ஒழுங்கு (Pattern) இன்னொரு காலத்திற்கு அல்லது இடத்திற்கு ஏற்றிச் சொல்லப்படுகின்றது. ஃபார்முலா நாவல்கள் களிப்பூட்டக் கூடிய சமுதாய உணர்ச்சிகளைப் பற்றியவையாக அமையலாம். ஆனால், அவற்றிலும் சமுதாயத்தின் ஒரு பெரும் பகுதியான தனி மனிதர்கள் புறக்கணிக்கப்படுகிறார்கள் என்பதை உணர வேண்டும்.

இப்பிரிவைத் தனிமனித நாவல்களிலும் காணலாம். அவற்றையும் தனிமனித டாக்குமெண்டரி நாவல்களென்றும் தனிமனித ஃபார்முலா நாவல்களென்றும் வில்லியம்ஸ் பிரிப்பார். இந்நாவல்களில் வாழ்க்கை முறை ஒரு பின்னணியாகவே அமைகிறது. மனிதர்கள் சமுதாயத்தின் கூறுகளாக அல்லாமல், மனிதர்களாகவே படைக்கப்படுகிறார்கள். மனித இனத்திற்கெல்லாம் பொதுவான சமூகக்கூறு பெரும் பெயர் பெற்ற யதார்த்த நாவலாசிரியர்களிடம் காணக் கூடிய ஒன்று. இதனைத் தனிமனித நாவல்களில் இழந்து விடுகிறோம். உண்மையான யதார்த்த நாவல்களில் நாம் மக்களாகக் காட்டப்பட்டாலும் ஒரு சமுதாயத்தின் மக்களாகவே காட்டப்படுகிறோம். ஆனால் தனிமனித நாவல் ஒவ்வொன்றும் ஒரே ஒரு மனிதனுக்குச் சிறப்பிடம் தருகிறது. ஒரு மனிதனின் புலன்கள் வழியாக உருப்பெறும் ஓர் உலகம் இங்குத் தனித்துச் சுட்டப்படுகிறது. இத்தகைய நாவல்களில் பெருஞ்சாதனையைப் படைத்ததென்று ஜேம்ஸ் ஜாய்ஸின் (James Joyce) ஓர் இளங் கலைஞனைப் பற்றிய ஓர் ஓவியம் (A Portrait of the Artist as a Young Man) என்னும் நாவலைக் குறிப்பிடலாம்.

யதார்த்த மரபின் இடத்தைப் பிடித்துக் கொண்டுள்ள இந்த நான்கு வகை நாவல்களும் நமது வாழ்க்கை அனுபவத்தில் ஏற்பட்ட சிக்கலின் புறத்தோற்றங்கள் என்று வில்லியம்ஸ் விளக்குவார். இதிலிருந்து நாம் விடுதலை பெற ரியலிசத்தின் பொருளுக்கும் புதிய வரையறை

காண வேண்டும் என்பார். மிகவுயர்ந்த ரியலிச நாவல்களில் சமுதாயம் தனிமனிதர்களின் கூட்டமாகவும், தனிமனிதர்கள் சமுதாயத்தின் அங்கங்களாகவும் இலங்குவது மனங்கொள்ளத்தக்கது என்று வலியுறுத்துவார். இத்தகைய நடுநிலை தற்கால நாவல்களில் மறைந்து போய்விட்டதையும் அதனை மீண்டும் அடையக் கடுமையான முயற்சியை நமது நாவலாசிரியர்கள் மேற்கொள்ள வேண்டுமென்பதையும் நாம் உணர வேண்டும் என்பார்.

தற்கால நாவலை வில்லியம்ஸ் மார்க்சியப் பார்வையில் பார்க்கின்றாராயினும் அவர் ரியலிசம் பற்றியும் நான்கு வகை நாவல்களின் நிறைகுறைகள் பற்றியும் கூறுகின்ற கருத்துகள் பொருள் நிறைந்த உண்மைகள்; யாவரும் ஏற்றுக் கொள்ளக் கூடியவை.

ரேமண்ட் வில்லியம்ஸிற்குப் பிறகு, ஆங்கில மார்க்சியத் திறனாய்வாளர்களுள் குறிப்பிடத்தக்கவர் டெரி ஈகிள்டன் (Terry Eagleton) ஆவார். அவர் கத்தோலிக்க சமயத்தைச் சார்ந்த தொழிலாளர் குடும்பத்தில் பிறந்தவர். லகான் (Lacan), டெரிடா (Derrida) போன்ற பிரஞ்சுச் சிந்தனையாளர்களின் தாக்கத்தை அவருடைய திறனாய்வு நூல்களில் காணலாம். அறுபதுகளில் மார்க்சியத்தையும் கத்தோலிசிசத்தையும் இணைத்துப் பார்க்கும் முயற்சியை அவர் மேற்கொண்டார். அரசியலுக்கும் அதிகாரத்திற்கும் கல்வி நிறுவனங்களிலும் ஏனைய அறிவுத்துறைகளிலும் உள்ள தொடர்புகளை வெளிப்படுத்துவது அவரது நோக்கம். சேக்ஸ்பியர், ரிசர்ட்ஸன், கான்ராடு (Conrad), பிராண்டே (Bronte) சகோதரிகள் ஆகியோரின் படைப்புகளில் கோட்பாட்டின் (ideology) தாக்கம் எத்தகையது என்பதைத் தமது கட்டுரைகளில் ஆராய்கிறார். “ஐடியாலஜி” என்பது சொல்லாடலுக்கும் (discourse) அதிகாரத்திற்கும் உள்ள உறவு என்று விளக்குகிறார்.

அவரது தலை சிறந்த நூலான **இலக்கியக் கொள்கை : ஓர் அறிமுகம்,** (Literary Theory : An Introduction) இலக்கியம், பிரிட்டிஷ் பல்கலைக் கழகங்களில் இலக்கியக் கல்வி நிறுவனப்படுத்தப்பெறல் ஆகியவை பற்றிய இருபதாம் நூற்றாண்டுக் கருத்துகளின் விமரிசனமாகும். இலக்கியக் கொள்கையையே அழித்துவிட வேண்டுமென்றும் எல்லா அறிவுத் துறைகளின் அடிப்படைகளையும் நடைமுறைகளையும் மறுபரிசீலனை செய்து அவற்றிற்கும் அரசியலுக்குமுள்ள உண்மையான தொடர்புகளை

அம்பலப்படுத்த வேண்டுமென்றும் விரும்புகிறார். நவீன இலக்கியக் கொள்கையின் வரலாறு என்பது தற்கால அரசியல் வரலாற்றின் ஒரு பகுதியென்பது அவர் நம்பிக்கை. ஷெல்லியிலிருந்து நார்மன் ஹாலந்து (Norman N. Holland) வரையுள்ள எல்லா எழுத்தாளர்களுடைய கருத்துக்களையும் ஆராய்ந்து பார்க்கின் இலக்கியக் கொள்கையென்பது எவ்வாறு அரசியல் நம்பிக்கைகள், கோட்பாடுகளோடு பின்னிப் பிணைந்திருக்கிறது என்பது தெளிவாகும் என்பார்.

உயர் கல்விக் கூடங்களிலுள்ள இலக்கியத் துறைகள் யாவும் முதலாளித்துவ அரசின் இலட்சியக் கருவி. அது முற்றுமாக நம்பத் தகுந்த கருவியாகாது. ஏனெனில், கலை, இலக்கியம் ஆகியவற்றில் முதலாளித்துவ அரசின் விருப்பங்களுக்கு எதிரான பல பொருள்களும் மரபுகளும் அடங்கிக் கிடக்கின்றன. இலக்கியக் கோட்பாட்டாளர்கள், திறனாய்வாளர்கள், ஆசிரியர்கள் ஆகியோரெல்லாம் ஒரு சொல்லாடலின் காவலர்களேயன்றி கொள்கை வணிகர்கள் அல்லர். இச்சொல்லாடலை ஏனைய சொல்லாடல்களிலிருந்து பாதுகாத்துப் புதியவர்களுக்கு அதனை அறிமுகம் செய்து வைத்து அவர்கள் அதைச் சரியாகக் கையாளத் தெரிந்து கொண்டு விட்டார்களாவென்று தீர்மானிப்பது அவர்களது பணியாகும். அச்சொல்லாடலுக்கு ஓர் இறுதியான குறியீடு (Signified) இல்லை; அது பல பொருள்களையும் அர்த்தங்களையும் நடவடிக்கைகளையும் உள்ளடக்கிய குறிப்பான்களின் (Signifiers) தொகுதி. சிலவகையான எழுத்துகள் இச்சொல்லாடலுக்கு ஏற்றவையாக எடுத்துக் கொள்ளப்படுகின்றன. இவையே இலக்கியம் என்று அறிமுகப்படுத்துகின்றன. இதில் வேடிக்கையென்ன வென்றால் இலக்கியத் திறனாய்வு இலக்கியத்தோடு மட்டும் தொடர்புடையதாகத் தன்னை வரையறை செய்து கொள்கிறது. ஆனால் இலக்கியத் திறனாய்விற்கு இத்தகைய கட்டுப்பாடு தேவையில்லை. இலக்கியத் திறனாய்வாளர்கள் இலக்கியமே ஏனைய சொல்லாடல்கள் எல்லாவற்றையும் விட உயர்ந்ததென்பதால் அதனையே தெரிந்தெடுக்கிறோம் என்று சொல்லலாம். இதற்கு ஈகிஸ்டன் அளிக்கும் பதில்: இது தவறான கருத்தாகும். பல பேசும் படங்கள், தத்துவ நூல்கள் போன்றவை இலக்கியங்கள் என்று கருதப்படுவனவற்றை விட மதிப்புடையவை. சமுதாய, நிறுவன வாழ்க்கையின் குறிப்பிட்ட அமைப்புகளைப் புறக்கணித்து விட்டுப் பார்ப்போமானால் உயர்ந்த இலக்கியம், தாழ்ந்த இலக்கியம் என்பதெல்லாம் பொருளற்றதாகிவிடும். திறனாய்வுச் சொல்லாடல் என்பது இலக்கியத்தோடு தன்னை இணைத்துக் கொண்டிருப்பது தவிர்க்க முடியாத ஒன்றன்று.

ஈகிள்டனின் கருத்துப்படி, இலக்கியம் என்பது ஒரு வரலாற்றுக் கண்டுபிடிப்பு, ஒரு மாயையேயாகும், அஃதே போல் இலக்கியக் கொள்கையும் ஒரு மாயை. ஏனெனில் இலக்கியக் கொள்கையானது சமுதாய இலட்சியங்களின் ஒரு கூறுதான். தத்துவம், மொழியியல், உளவியல், பண்பாட்டுச் சிந்தனை, சமுதாயவியல் ஆகியவற்றிலிருந்து பிரித்து அதனை இனங்காட்டக் கூடிய அளவிற்கு அவற்றிலிருந்து அது வேறானது அன்று. இலக்கியம் என்பது தனித்து வாழும் ஒரு பொருள் என்று தொடர்ந்து கற்பனை செய்து கொண்டிருப்பது தவறென்பார். சில வகையான எழுத்துக்களுக்குக் காலத்திற்குக் காலம் மாறுபடுகின்ற காரணங்களுக்காக இலக்கியம் என்ற பெயரை மக்கள் கொடுக்கிறார்கள் என்பதை உணர்வது நலம். இலக்கியத்தை மட்டுமல்லாது, "Discursive Practices" என்று ஃபூக்கோ (Foucault) குறிப்பிடுகின்ற எல்லாவற்றையும் ஆய்வுக்கெடுத்துக் கொள்வது மேலென்பார். இப்பணியைச் செவ்வனே செய்வதற்கு இலக்கியத் திறனாய்வு, அதனுடைய மிகப் பழைய பாதைக்குச் சென்று "புலப்பாட்டு நெறி" (Rhetoric)யாக உருமாற்றம் கொள்வதே முறையாகும். பழைய புலப்பாட்டு நெறி, சொல்லாடல்கள் எல்லாம் எவ்வாறு செயல்படுகின்றன என்பதில் கவனம் செலுத்தியது. பேச்சு, எழுத்து, கவிதை, தத்துவம், நாவல், வரலாறு ஆகிய யாவும் அதன் எல்லைக்குள் ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்டன. பேச்சையும் எழுத்தையும் அழகியல் உணர்வோடு மட்டுமே பார்க்கக் கூடிய பொருள்களாகக் கருதாமல் அவற்றின் சமுதாயத் தொடர்புகளிலிருந்து பிரிக்கப்பட முடியாத நடவடிக்கைகளாக அது பார்த்தது. புலப்பாட்டு நெறியை மீண்டும் நாம் புதுப்பித்துக் கொண்டு, அதனைச் "சொல்லாடல் கோட்பாடு" என்றோ "பண்பாட்டுக் கல்வி" என்றோ அழைப்போமானால் அது நம்மை நல்ல மனிதர்களாக்க உதவும். பேசும் படம், தொலைக்காட்சி முதல் நாவல், அறிவியல் மொழிகள் வரையுள்ள எல்லா விதமான நடவடிக்கைகளுக்கும் இத்தகைய ஆற்றல் உண்டு.

எனவே, முற்போக்குச் சிந்தனையுள்ள திறனாய்வாளன் புரூஸ்டின் (Proust) நூல்கள் தொலைக்காட்சி விளம்பரங்களை விடக் கற்பதற்கு அதிகமான தகுதியுடையவையென்ற கருத்தை ஒதுக்கி விடுவான். அவன் திறந்த மனம் கொண்டவனாய், மனித முன்னேற்றத்திற்கும், சமுதாய மேம்பாட்டிற்கும் தேவையான எந்த வழியையும் மேற்கொள்ளத் தயங்க

மாட்டான். இவனது எதிர்காலச் சோஷலிசத் திட்டத்தில் இருக்க வேண்டிய நான்கு முக்கியமான செயற்பாடுகள் என்று கீழ்க்கண்டவற்றை ஈகிள்டன் குறிப்பிடுகிறார்:

1. வல்லரசுகளிடமிருந்து விடுதலைக்குப் போராடி வரும் நாட்டு மக்களின் வாழ்வில் பண்பாடு.
2. பெண்களின் உரிமைப் போர்
3. மக்கள் தொடர்புக் கருவிகள் (Mass Media)
4. தொழிலினத்தின் எழுத்தியக்கம் (Working-Class writing)

தொன்மையான புலப்பாட்டு நெறியில் தற்காலத் திறனாய்வுக்கில்லாத ஒரு சிறப்பு, அதன் ஆய்வு எல்லை வரை மொழி இலக்கியத்தோடு நின்று விடவில்லை என்ற ஈகிள்டனின் கருத்து பாராட்டுக்குரியது. முதலாளித்துவ அரசுகளின் ஏகாதிபத்திய உணர்வால் நசுக்கப்படுகின்ற நாடுகளுக்காக எழுத்தாளன் குரல் கொடுக்க வேண்டும் என்கின்ற கோரிக்கையும் பெண்களின் உரிமைப் போரின் வெற்றிக்கு அவனது பங்களிப்பு என்னவென்று அவர் கேட்பதும் பாமர மக்களை அணுகுகின்ற கலைகளை இழிந்தவையென்று ஒதுக்குவது மூடத்தனம் என்று அவர் கண்டிப்பதும் வரவேற்கத்தக்க வளர்ச்சி நிலைகளாகும். ஆனால் இலக்கியம், இலக்கியத் திறனாய்வு ஆகிய இரண்டும் முற்றும் சமுதாயப் பணி செய்யும் கருவிகளாக மாறிவிட வேண்டுமென்பதும் உயர்ந்த இலக்கியம் ஏனைய சொல்லாடல்களிலிருந்து எந்த விதத்திலும் வேறுபட்ட சிறப்புடையதன்று என்பதும் அப்படியே ஏற்றுக் கொள்ளத்தக்க கருத்துகளல்ல; கவனமான மறுபரிசீலனைக்குரியவை.

அடுத்து, மார்க்சியம் இப்பொழுது பெண்ணுரிமை இயக்கத்தோடும் பெண்ணியத் திறனாய்வோடும் கொண்டுள்ள உறவு குறிப்பிடத்தக்கது. எலெய்ன் ஷோவால்டரின் (Elaine Showalter) கூற்றுப்படி, பெண்ணியத் திறனாய்வானது அரசியல் தன்மையும் போர்ப் பண்பும் உடையதாய், மார்க்சிய சமூகவியல் அழகியல் ஆகியவற்றோடு கோட்பாட்டு ஒருமைப்பாடுகள் பெற்று விளங்குகிறது. பெண் ஒரு வாசகி என்ற முறையில் ஆணினம் படைக்கும் இலக்கியத்தை நுகர்வோளாகச் செயல்படும் போது, ஓர் இலக்கியத்தில் மறைந்து கிடக்கும் பாலியல் விதிகள் (Sexual code)

எத்தகைய பாதிப்பை அவளிடம் ஏற்படுத்துகின்றனவென்பதில் பெண்ணியத் திறனாய்வு ஈடுபாடு காட்டுகிறது. ஷோவால்டர் எழுதிய "ஒரு பெண்ணிய இலக்கியக் கோட்பாட்டை நோக்கி" (Toward a Feminist Poetics) என்னும் கட்டுரையில் பெண்ணியத் திறனாய்வு எவ்வாறு மார்க்சிய அழகியல், அமைப்பியல் ஆகியவற்றின் கோட்பாடுகளையும் முறைகளையும் சிறிய மாற்றங்களுடன் பயன்படுத்திக் கொள்கிறது என்பதைத் தொட்டுக் காட்டி இது அவ்வளவு மனநிறைவு அளிக்கக் கூடிய வளர்ச்சியன்று என்று வருந்துகிறார். அதற்கென்று ஒரு புதிய மொழியையும் ஒரு புதிய முறையையும் அது தெரிந்தெடுத்துக் கொள்ள வேண்டுமென்று வலியுறுத்துவார். ஆனால் பல பெண்ணியத் திறனாய்வாளர்கள் மார்க்சியச் சார்புடையவர்களாகவே இருந்தனர். சான்றாக, காதரீன் பெல்சி (Catherine Belsey) என்னும் ஆங்கிலப் பெண்மணி இடதுசாரிச் சார்புள்ள அமைப்பியல் திறனாய்வில் அக்கறை காட்டினார். இலக்கியத்தில் பொருள் காணும் முயற்சி சமுதாயத்தில் அதிகாரத்தைக் கைப்பற்ற நிகழும் போராட்டத்தோடு நெருங்கிய தொடர்புடையதென்றும் இனம், பால், வகுப்பு ஆகிய மூன்று முனைகளிலும் இப்போராட்டம் நடைபெறுகிறதென்றும் அவர் அறிவிக்கிறார். "இலக்கியம், வரலாறு, அரசியல்" என்னும் தலைப்புடைய கட்டுரையில் இலக்கியக் கல்வி காலம் காலமாக ஒரு குறிப்பிட்ட வகுப்பாரின் ஆதிக்கத்தைப் பாதுகாப்பதாகவே அமைந்து வந்துள்ளதென்று சாடுகிறார். ஜூலியட் மிட்செல் (Juliet Mitchell) என்னும் மற்றொரு பெண்மணி ஆல்துசர் சுட்டிய மார்க்சிய வழியைக் கடைப்பிடித்துப் பெண்ணியக்கப் போராட்டத்தில் பங்கு கொண்டார். அன்னாரது 'பெண்கள்: ஒரு மிக நீண்ட புரட்சி' என்னும் கட்டுரை இடதுசாரி அரசியல் தொடர்புடைய பெண்ணியக் கோட்பாட்டு வளர்ச்சிக்குத் துணை செய்தது. இலக்கியம், மார்க்சியம், உளவியல், பெண்ணியம் ஆகிய நான்கையும் இணைத்துத் தமது கருத்துக்களை ஆணித்தரமாக முன் வைப்பதில் இவர் வெற்றி கண்டார். பதினேழாம் நூற்றாண்டில் பெண்கள் எழுதிய சுய வாழ்க்கை வரலாறுகளே நாவலின் தோற்றத்திற்குக் காரணமென்று சுட்டிக் காட்டி நாவலென்பதே பெண்ணால் முதலாளித்துவ சமூகத்தில் வாழும் பெண்ணைப் பற்றியெழுந்த இலக்கிய வகையென்று வாதிடுவார். எமிலி பிராண்டே (Emily Bronte) எழுதிய **உதரிங் ஹைட்ஸ்** (Wuthering Heights) என்னும் நாவலில் ஆண் வர்க்கத்தின் அடக்குமுறைக்கு எதிராகப் பெண்ணுள்ளத்தின் குமுறலைக் கேட்கிறார் இவர்.

கடந்த பல ஆண்டுகளாக, மார்க்சியத் திறனாய்வாளர்கள் தம் பணியினைச் செய்து வருகிறார்கள். அவர்களது செல்வாக்கு எப்பொழுதும் ஒரே சீராக அமைந்திருக்கவில்லை; ஏற்றத் தாழ்வுகள் நிறைந்திருக்கக் காணலாம். ஆனால் மார்க்சியத் திறனாய்வை முற்றும் புறக்கணிக்கக் கூடிய நிலை என்றும் ஏற்படவில்லையென்றே சொல்ல வேண்டும். மார்க்சு, எங்கல்ஸ், லெனின் ஆகிய மூவருமே நிறைந்த கல்வியும் ஆழ்ந்த சிந்தனையாற்றலும் இலக்கியத்தில் மெய்யான ஈடுபாடும் கொண்டவர்கள். மனித வாழ்வில் இலக்கியத்தின் பங்கு எத்தகையதென்பதை உணர்ந்தவர்கள். உயர்ந்த இலக்கியத்திற்கும் தரமற்றதற்கும் உள்ள வேறுபாடுகளை மறைக்க முயன்றவர்கள் அல்லர். அவர்களுக்குப் பின்னால் வந்தவர்கள் செய்த தவறுகளுக்கும் அத்து மீறிய செயல்களுக்கும் அவர்களைப் பொறுப்பாக்க முடியாது.

சில மார்க்சிய முடிவுகள் தவறானவையென்று இப்பொழுது தெளிவாகத் தெரிகின்றது. ஓர் இலக்கியமானது அதனைப் படிக்கும் ஒவ்வொருவனும் வர்க்கப் போராட்டத்தில் தனது பங்கை உணரச் செய்ய வேண்டுமென்ற கருத்து ஏற்றுக் கொள்ளத் தக்கதன்று. கலையென்பது ஆற்றல் வாய்ந்த ஆயுதம் என்பதில் ஐயமில்லை. ஆனால் நீண்ட நெடுங்காலம் வாழும் பேரிலக்கியங்களின் அமரத்துவத்திற்கு அவற்றின் பிரச்சாரத் தன்மை காரணமென்று சொல்ல முடியாது. புரட்சியுகங்களே புதிய உரமிக்க இலக்கிய வகைகளைப் படைக்கின்றன என்பதும் தவறான வாதமே. பேரிலக்கியங்கள் தோன்றுவதற்கு இலக்கிய மரபின் வளர்ச்சியும் இலக்கிய உத்திகளின் தோற்றமும் துணை செய்தல் வேண்டும்.

மார்க்சியத் திறனாய்வின் மறுக்க முடியாத பெருமை அது இலக்கியங்களின் தோற்றம், அவற்றின் சமுதாய முக்கியத்துவம் ஆகியவை பற்றிய விளக்கங்களைத் தர முடிவதாகும். மார்க்சு, எங்கல்ஸ் சொன்ன கருத்துகளின் கட்டுக்குள்ளேயே இலக்கிய ஆராய்ச்சியை அவர்களுக்குப் பின்னால் வந்த மார்க்சியத் திறனாய்வாளர்கள் வைத்திருந்திருப்பார்களே யானால் அவ்வணுகுமுறை பெரும் வளர்ச்சி பெற்றிருக்க முடியாது. அவர்கள் தம் சிந்தனை வளத்தால் அக்கருத்துகளுக்குப் புதிய விளக்கங்களைச் சேர்த்தார்கள்; வடிவியல், புதுமைத் திறனாய்வு, அமைப்பியல், பிற்கால அமைப்பியல், உளவியல், பெண்ணியம் ஆகியவற்றின் தோற்றம் கண்டு மருளாது அவற்றின் பங்களிப்பையும் மார்க்சிய அணுகுமுறைக்குப்

பொருந்துமாறு இணைத்துக் கொண்டு செயல்பட்டனர். எனவே அம்முறை அழிந்து போகாது தொடர்ந்து தன் பணியைச் செய்து வருகிறது. மனித இன வரலாற்றில் சமுதாயயியல், அரசியல், இலக்கியம் ஆகிய மூன்று துறைகளிலும் மிக அழுத்தமான நிலைத்த தாக்கத்தை ஏற்படுத்திய மார்க்சின் சிந்தனைக்காக அம்மாமேதைக்கு மனித சமுதாயம் என்றென்றும் கடன்பட்டிருக்கிறது.

* * * * *

8. பாரதிதாசனும் பொதுவுடைமைத் தத்துவமும்

பாரதிதாசனின் பாடுபொருள்கள் மிகப்பல; அத்தகைய வீச்சை வேறு கவிஞனிடத்தில் காண்பது அரிது; கவிதை எண்ணிக்கையிலும் பொருட் பரப்பிலும் அவரோடு போட்டியிடத்தக்க நிலையிலிருக்கும் ஒரே இந்தியக் கவிஞர் தாகூர் ஆவார். காதல் பற்றிக் கவிதை மழை பொழிந்த வங்கக் கவிஞரும் கூட, சமுதாயத்தின் அடித்தட்டில் இருப்போர் பற்றிப் புரட்சிக் கவிஞர் அளவுக்குப் பாடியிருக்கிறார் என்று சொல்லமுடியாது. தமிழ், தமிழர், தமிழகம், காதல், பெண், தொழில் உயர்வு, தொழிலாளர் நலம், இயற்கை, ஆரியர் சூழ்ச்சி, திராவிடப் பண்பாடு, சுயமரியாதை, புதிய உலகு, புரட்சியின் தேவை, மானிடசக்தி, விடுதலை வேட்கை, சகோதரத்துவம் ஆகியவை பற்றியெல்லாம் பாரதிதாசன் பல பாவகைகளில், பல பண்களில், பல வடிவங்களில், பல உத்திகளைக் கையாண்டு எண்ணிறந்த கவிதைகளை யாத்துள்ளார். இவற்றுள் தமிழும் தொழில் சிறப்பும் அவர் மிகவும் விரும்புகின்ற தலைப்புகள்; இவை பற்றிய ஏராளமான தனிக்கவிதைகளைத் தவிர எப்பொருள் பற்றிய சிறு கவிதையாயினும் குறுங்காப்பியமாயினும் பெருங்காவியமாயினும் தமிழைப் பற்றியும் தொழிலாளர் மேன்மை பற்றியும் அவற்றில் எவ்வாறேனும் பேசாமல் விடார். அமுதவல்லியிடம் தன் காதல் பற்றிப் பேசுகின்ற உதாரன்,

> காரிருளால் சூரியன்தான் மறைவதுண்டோ?
> கறைச் சேற்றால் தாமரையின் வாசம் போமோ?
> பேரெதிர்ப்பால் உண்மைதான் இன்மையாமோ?
> பிறர் சூழ்ச்சி செந்தமிழை அழிப்பதுண்டோ?
> நேர் இருத்தித் தீர்ப்புரைத்துச் சிறையில் போட்டால்
> நிறை தொழிலாளர்களுணர்வு மறைந்து போமோ? *(ப.134)*

என்று கேட்கின்றார். பாரதிதாசனின் இதயத்தில் தமிழ் பெற்ற இடத்தைப் பிடிக்க முயலுகின்ற இன்னொரு பாடுபொருள் உண்டானால் அது தொழிலாளர் உயர்வும் பொதுவுடைமைத் தத்துவத்தின் பெருமையுமே.

களை யெடுக்கின்றாள்!
கவிழ்ந்த தாமரை
முகம் திரும்புமா? - அந்தக்
கவிதை ஓவியம்
எனை விரும்புமா? *(ப.224)*

ஆலைத் தொழிலாளியின் மனைவி மாலைமணி ஐந்தான பின்னும் சங்கு ஊதாமல் இருக்கிறதே என்று உளம் கொதித்து அவன் வந்தபின் நிகழப்போவதை எண்ணி இறும்பூது எய்துகிறாள்.

குளிக்க ஒரு நாழிகை யாகிலும் கழியும்;
குந்திப்பேச இரு நாழிகை ஒழியும்;
விளைந்த உணவில் கொஞ்ச நேரமும் அழியும்;
வெள்ளி முளைக்கு மட்டும் காதல்தேன் பொழியும். *(ப.225)*

இன்னொருத்தி

தொழிலாளியின் தோள்களைத்தான் அணைப்பேன் - அவன்
தொடத் தொடத்தான் இன்பம் திளைப்பேன்"

என்று பாடுகிறாள்.

கூடை முறம் கட்டுவோன் தன் காதலியிடம்

பாடிநிறுத்தி நீ கொடுத்திடும்
பாக்கு வெற்றிலைச் சருகும் - அத
னோடு பார்க்கும் பார்வையும் என்
உயிரினை வந்து திருகும் *(ப.227)*

என்று ஏக்கத்தோடு புலம்புகிறான்.

கழைக்கூத்தாடியின் வயிற்றுக் கவலை அவன் சொற்களிலேயே கவிதையாகிறது

மக்களெ பெத்த மகராசருங்க,
கண்ணால் பார்த்துக் காசு போடுங்க
ஒருதுட்டு உங்கட்கு ஒருவாய் வெத்லே,
எங்களுக்கதுதான் திங்கற சோறு!
மொதல் ஒரு வேலே, முழக்கடா மோளம்;
திடுதிடும் திடுதிடும் திடுதிடும் திடு திடும். *(ப.1686)*

இக்கவிதைகளில் எல்லாம் எளிய தொழிலாளர்களோடு தன்னை இரண்டற இணைத்துக் கொள்வதில் கவிஞனுக்குத் தடுமாற்றமில்லை; மாறாக, அதில் பேரின்பம் அடைகின்றான். காலைப் போதினைக் கனலால் பொசுக்கிச் சூரியன் ஏறி உச்சியில் சூழும் போதும் உழவர்கள், சுடுவெயில் தோலை உரிக்க, வேலை செய்வதை எண்ணி மனம் நோகின்றான்; தான் மட்டும் புதுமலர்ச் சோலையில் புகுந்து கொண்ட குற்ற உணர்வு அவன் நெஞ்சைத் தாக்குகிறது.

வியர்வையும் அயர்வுமாய்ப் பண்ணை ஆட்கள்
வந்து நின்று வணக்கம் செய்தனர்;
ஐயகோ நெஞ்சமே, இந்த ஆட்கள்
தாங்கொணாக் கனலை எவ்வாறு தாங்கினர்?
களைபோக்கு சிறு பயன் விளைக்க இவர்கள்
உடலைக் கசக்கி உதிர்த்த வியர்வையின்
ஒவ்வொரு துளியிலும் கண்டேன்
இவ்வுலகு உழைப்பவர்க்குரியது என்பதையே! (ப.208)

பாரதிதாசன் தம் நீண்ட கதைப் பாடல்களிலும் வாய்ப்பு நேரும் போதெல்லாம் ஏழைத் தொழிலாளர்களின் நிலை பற்றியும் மதமெனும் அபினி விளைத்து வரும் கொடுமை பற்றியும் வர்க்கப் போராட்டத்தின் தேவை பற்றியும் பாத்திரங்களின் கருத்துப் பரிமாறலாகவோ, கவிஞன் கூற்றாகவோ, உவமையாகவோ வலியுறுத்தி விடுகிறார். "சஞ்சீவி பர்வதத்தின் சாரலி"ல் குப்பன் எனும் வேடக்குமரன் தான் கதைத் தலைவன்.

இத்தாலிச் சோதரனே! என்ன மதியுனக்கே?
செத்து மடிவதிலும் சேர்ந்து பிறப்பதிலும்
இவ்வுலக மக்களிலே என்ன பேதம் கண்டாய்?
செவ்வை பெறும் அன்பில்லார் தீய பேதம் கொள்வார்
எங்கள் பிராஞ்சியர்கள் இப்பேதம் பாராட்டித்
தங்கள் பழங்கீர்த்தித் தாழ்வடைய ஒப்பார்கள்;
பேதபுத்தி சற்றும் பிடிக்காது போ! போ! (பக்.114-115)

என்று ஒரு பிரஞ்சுக்காரன் பேசுவதைக் குப்பனும் அவன் காதலியும் கேட்கிறார்கள்.

தேகம் அழிந்துவிடும்; சுற்றத்தார் செத்திடுவார்;
போகங்கள் வேண்டாம்; பொருள் வேண்டாம் மற்றுமிந்தப்
பாழுலகம் பொய்யே; பரமபதம் போ" (ப.115)

என்று ஏமாற்றிப் பிழைப்பாரைக் கவிஞர் சாடுகிறார். வடக்கிலிருந்து வந்த ஆரியர்களும் இந்துமத குருமார்களும் முதலாளித்துவச் சமுதாயத்தின் தூண்களாகவும் திராவிட இனத்தின் தொழிலாளி வர்க்கத்திற்காகப் போராட வேண்டிய பொதுவுடைமைவாதிகளாகச் சுயமரியாதை இயக்கத்தாரும் பல கவிதைகளில் காட்சி தருகிறார்கள்.

"பில்கணியம்" என்ற வடமொழி நூலைத்தழுவி எழுதப்பட்ட "புரட்சிக் கவி" ஒரு காதல் காவியம்; அரசன் மகள்மேல் கவிஞன் ஒருவன் கொண்ட பேரன்பைப் பற்றிப் பேசுவது. ஆனால் கொலைக் களத்தில் கவிஞன் தொழிலாளர் சிறப்பைப் பாடுகின்றான்.

இக்கால நால்வருணம் அன்றிருந்தால்
இருட்டுக்கு முன்னேற்றம் ஆவதன்றிப்
புக்கபயன் உண்டாமோ? பொழுதுதோறும்
புனலுக்கும் அனலுக்கும் சோற்றினுக்கும்
கக்கும் விஷப் பாம்பினுக்கும் பிலத்தினுக்கும்
கடும்பசிக்கும் இடையறா நோய்களுக்கும்,
பலியாகிக் கால்கைகள் உடல்கள் சிந்தும்
பச்சை ரத்தம் பரிமாறி இந்த நாட்டைச்
சலியாத வருவாயும் உடையதாகத்
தந்ததெவர்? அவரெல்லாம் இந்த நேரம்
எலியாக முயலாக இருக்கின்றார்கள்!
ஏமாந்த காலத்தில் ஏற்றம் கொண்டோன்
புலிவேஷம் போடுகின்றான்! பொது மக்கட்குப்
புல்லளவு மதிப்பேனும் தருகின்றானா? (ப.141)

அரசனுக்கும் கவிஞனுக்கும் அரசன் மகள் காரணமாக விளைந்த தகராறு அரசுக்கும் மக்களுக்கும் ஏற்படும் போராக மாற்றப்படுகிறது.

அரசன்மகள் நன் நாளில் குடிகட் கெல்லாம்
ஆளுரிமை பொதுவாக்க நினைத்திருந்தாள்
ஐயகோ சாகின்றாள்! அவளைக் காப்பீர்! (ப.142)

என்று கவிஞன் கதறுகின்றான். "செல்வமெலாம் உரிமையெலாம் நாட்டாருக்கே நவையின்றி எய்துதற்குச் சட்டம் செய்தார்! நலிவில்லை! நலமெலாம் வாய்த்ததங்கே!" என்று குடியாட்சி அமைவதாகக் கவிதை முடிகிறது.

"வீரத்தாய்" எனும் காவியம் பெண்ணரசி ஒருத்தி தன் இளமைந்தனை வஞ்சநெஞ்சம் படைத்த சேனாபதியிடமிருந்து காக்கப் போராடும் கதையைக் கொண்டது. ஆனால் இறுதியில் வெற்றிபெற்ற மன்னன் மனைவி மணிபுரியை மக்களுக்குச் சொந்த உடைமை ஆக்குகிறாள். அவள் மகன்

எல்லார்க்கும் தேசம், எல்லார்க்கும் உடைமை எல்லாம்
எல்லார்க்கும் எல்லா உரிமைகளும் ஆகுகவே!
எல்லார்க்கும் கல்வி சுகாதாரம் வாய்த்திடுக!
எல்லார்க்கும் நல்ல இதயம் பொருந்திடுக!
வல்லார்க்கும் மற்றுள்ள செல்வர்க்கும் நாட்டுடைமை
வாய்க்கரிசி என்னும் மனப்பான்மை போயொழிக!
விடுதலையாம் என்றே மணிமுரசம் ஆர்ப்பீரே! *(ப.156)*

என்று பொதுவுடைமைச் சமுதாயம் பற்றி இறுதி உரை ஆற்றுகின்றான்.

"மாந்தோப்பில் மணம்" எனும் கவிதையில் குள்ளச் சமூகத்தின் கட்டுகளை உடைத்து ஒரு விதவையை மணக்க முன் வரும் கதைத் தலைவனும் ஒரு குப்பனே. அவன் வாயிலாகவும் கவிஞன் "பேடி வழக்கங்கள், மூடத்தனம் - இந்தப் பீடைகளே இங்குச் சாத்திரங்கள்" *(ப.164)* என்று சமய நூல்களைச் சாடுகின்றான். **குறிஞ்சித் திட்டு** எனும் நீண்ட காப்பியம் ஆரிய, திராவிடப் பண்பாட்டுப் போரைப் பற்றியது. அதிலும் இறுதியில் பொதுவுடைமைத் தத்துவத்தின் வெற்றி பேசப்படுகிறது. நெடுமாறன், 'அரசன் மனிதன்! மனிதன் அரசனா?...... அரச பதவியை அழித்து மக்கள் சரிநிகர் என்பதைச் சமைக்க வேண்டும்" என்று முழங்குகிறான். 'ஆலிலை அடுக்குமேல் அம்மிக்கல்லென அரச பதவி ஏன்?' என்று அழகான உவமை மூலம் மன்னராட்சியின் மடமையைச் சுட்டிக்காட்டுகிறான். மார்க்சிய வாதிகளின் இறுதி இலக்கான அரசாங்கமே இல்லாத பொதுவுடைமைச் சமுதாயம் இங்குப் பேசப்படுகிறது.

மதம் அகன்ற சாதி மறைந்த
அரசு கடந்த ஓர் வாழ்க்கை அமைப்பது
நம் கடன்! (ப.1303)

என்று நெடுமாறன் அதனை வருணிக்கிறான்.

மார்க்சியவாதிகள் மனிதத்துவத்தின் மகிமையையும் மனித சமுதாயத்தின் ஆற்றலையும் விதந்து கூறுவர். மனிதப் பிறவி பாவப்பட்டது என்பதையோ, உலக முன்னேற்றம் இயலாதது என்பதையோ அவர்கள் ஏற்றுக் கொள்வதில்லை. பாரதிதாசன் இக்கருத்தைப் பல பாடல்களில் சிறப்பிக்கிறார்.

மானிடம் என்பது புல்லோ?-அன்றி
மரக்கட்டையைக் குறித்திட வந்த சொல்லோ?
கானிடை வாழ்ந்ததும் உண்டு - பின்பு
கடலை வசப்படச் செய்ததும் அதுதான்!
மானிடம் என்பது குன்று - தனில்
வாய்ந்த சமத்துவ உச்சியில் நின்று
மானிடருக் கினிதாக - இங்கு
வாய்த்த பகுத்தறிவாம் விழியாலே
வான் திசை எங்கணும் நீ பார்! - வாழ்வின்
வல்லமை மானிடத் தன்மை என்றேதோர்.. (ப.203)

மனித சமுதாயத்தின் கூட்டு வாழ்க்கைக்கு எதிரான தனி மனிதத் தத்துவத்தை (Individualism) மார்க்சியவாதிகள் கண்டிப்பர். தனி மனிதன் சமுதாய முன்னேற்றத்திற்கு ஒன்றும் செய்ய முடியாதென்றும் அவன் தன்னுடைய ஆன்ம விமோசனத்திற்கு வழிசெய்து கொண்டு சமுதாயத்தைப் புறக்கணிக்க வேண்டுமென்றும் சில மதவாதிகள் கருதுவர். இதனை எள்ளி நகையாடும் பாரதிதாசன் மனிதன் உலகம் தன்னுடையதென்பதில் பெருமை கொள்ள வேண்டுமென்றும் சமுதாய முன்னேற்றத்திற்காகப் போராட வேண்டுமென்றும் குறிப்பிடுவார்.

மனிதரில் நீயும் ஓர் மனிதன், மண்ணன்று!
இமைதிற! எழுந்து நன்றாய் எண்ணுவாய்!
தோளை உயர்த்திச் சுடர்முகம் தூக்கு!
மீசையை முறுக்கி மேலே ஏற்று!

விழித்த விழியில் மேதினிக் கொளி செய்!
நகைப்பை முழக்கு! நடத்து லோகத்தை!
. . . .
மானிட சமுத்திரம் நானென்று கூவு!
பிரிவிலை எங்கும் பேதமில்லை
உலகம் உண்ண உண்! உடுத்த உடுப்பாய்!
புகல்வேன்; உடைமை மக்களுக்குப் பொது
புவியை நடத்துப் பொதுவில் நடத்து! *(ப.205)*

என்பார். புத்தக சாலையின் பயன்களைப் பற்றிப் பேசும்போது கூட

மனோபாவம் வானைப்போல் விரிவடைந்து
தனி மனித தத்துவமாம் இருளைப் போக்கிச்
சகமக்கள் ஒன்றென்பதுணர்வதற்கும் *(ப.212)*

நூல்கள் துணைசெய்யும் என்று கூறுவார்.

பாரதிதாசனின் கவிதைகளில் மனித ஒற்றுமை, புதிய பொதுவுடைமை உலகம், உலகளாவிய பெருநோக்கு ஆகியவை பற்றிப் பேசுபவை சிறப்பிடம் பெறத்தக்கவை. தமிழ், தமிழகம், தமிழர் பற்றி அவர் எல்லையில்லாக் காதலோடு பேசினாரேனும் மனிதனின் குறுகிய கண்ணோட்டத்தைக் கண்டித்தும் உலகப் பொது நோக்கை உயர்வுபடுத்தியும் பல கவிதைகள் எழுதினார்.

தன்பெண்டு தன்பிள்ளை சோறு வீடு
சம்பாத்யம் இவையுண்டு தான் உண்டென் போன்
சின்னதொரு கடுகுபோல் உள்ளங் கொண்டோன்
தெருவார்க்கும் பயனற்ற சிறிய வீணன்
. . . .
தூய உள்ளம் அன்புள்ளம் பெரிய உள்ளம்
தொல்லுக மக்கள் எலாம் ஒன்றே என்னும்
தாயுள்ளம் தனி லன்றோ இன்பம்! *(ப.195)*

"உலகத் தொழிலாளர்களே ஒன்றுபடுங்கள்" எனும் கார்ல் மார்க்சின் அறை கூவலை ஏழைத் தொழிலாளர்களுக்குப் புரியும் மொழியில் எடுத்துச் சொல்கிறார்.

நாடிய ஓர் தொழில் நாட்டார் பலர் சேர்ந்தால்
கேடில்லை நன்மை கிடைக்குமன்றோ தோழர்களே!

. . . .

பீடுற்றார் மேற்கில் பிறநாட்டார் என்பதெல்லாம்
கூடித் தொழில் செய்யும் கொள்கையினால் தோழர்களே!

. . . .

கூடித் தொழில் செய்யாக் குற்றத்தால் இன்றுவரை
மூடிய தொழிற்சாலை முக்கோடி தோழர்களே!
கூடை முறம் கட்டு நரும் கூடித் தொழில் செய்யின்
தேடிவரும் லாபம் சிறப்புவரும் தோழர்களே! *(பக்.197-198)*

வன்மையற்ற வழிகளில் பொதுவுடைமைச் சமுதாயத்தை அடையமுடியுமென்று கார்ல்மார்க்ஸ் கருதவில்லை. எனவேதான் வர்க்கப் போராட்டத்தின் இன்றியமையாமையை வலியுறுத்தினார். முதலாளி வர்க்கத்தை வேரறுக்க வேண்டுமென்று லெனினும் எங்கல்சும் கூறினர். சமுதாயத்தின் மேல் மட்டத்திலிருப்போர்க்கு எதிராக வன்முறைகள் கையாளப்பட வேண்டுமென்றும் அவர்களை வழிக்குக் கொண்டுவர வேறு வகையில் செயல்பட முடியாதென்றும் பாரதிதாசன் எந்த விதமான ஒளிவுமறைவுமின்றி, வெளிப்படையாகவும் பிரச்சாரம் செய்கிறார். அவரால் போற்றப்பட்ட அவர் காலத்துப் பேரறிஞர் பெர்னாட் ஷா அமைதி வழியில் சோஷலிஸம் *(Fabian Socialism)* பெறமுனையவேண்டுமென்று கூறியதையெல்லாம் பாரதிதாசன் ஒதுக்கித் தள்ளினார். “அக்கா வந்து கொடுக்கச் சுக்கா, மிளகா சுதந்திரம் கிளியே” என்று கேட்ட கவிஞர்க்குப் போரற்ற வழியில் பொதுவுடைமை, கொஞ்சம் கொஞ்மாக சோஷலிஸம் என்பதில் எல்லாம் எள்ளளவும் நம்பிக்கை இல்லை. காந்தியடிகள் பேசிவந்த தர்மகர்த்தா சோஷலிஸம் கவைக்குதவாத கருத்தென்று எண்ணினார்.

வலியோர் சிலர் எளியோர் தமை
வதையே புரிகுவதா?
கொலை வாளினை எடடாமிகு
கொடியோர் செயல் அறவே *(ப.213)*

என்று முழங்கினார்.

மதத்தின் பேரால், கடவுளின் பேரால், தொழிலாளர்களின் கைகளைச் சமயவாதிகள் கட்டிப் போட்டிருப்பதைத் "தளை அறு" என்ற கவிதையில் விளக்குகிறார். இத்தடை முதலில் விலக்கப்பட்டால் தான் முதலாளி வர்க்கத்தை ஒழிக்கமுடியும் என்பார். இதன் காரணமாகக் கடவுள் நம்பிக்கையையும் கிண்டல் செய்கிறார்.

கடவுள் கடவுள் என்றெதற்கும்
கதறுகின்ற மனிதர்காள்
கடவுள் என்ற நாமதேயம்
கழறிடாத நாளிலும்
உடைமையாவும் பொதுமையாக
உலகு நன்று வாழ்ந்ததாம்;
'கடையர்' 'செல்வர்' என்ற தொல்லை
கடவுள்பேர் இழைத்ததே!

. . . .

கடவுள் ஆணையாயின் அந்த
உடைவெளுக்கும் தோழரைக்
கடவுள் தான் முன்னேற்றுமோ? தன்
கழுதைதான் முன்னேற்றுமோ?

. . . .

நடவுசெய்த தோழர்கூலி
நாலணாவை ஏற்பதும்
உடல் உழைப்பு இலாத செல்வர்
உலகை ஆண்டு உலாவலும்
கடவுள் ஆணை என்றுரைத்த
கயவர் கூட்ட மீதிலே
கடவுள் என்ற கட்டறுத்துத்
தொழிலா ளரை ஏவுவோம். *(ப.197)*

முதலாளிகளைப் பாதுகாக்க மதவாதிகள் கடவுள் நம்பிக்கையைக் கருவியாகக் கொள்கிறார்கள் என்பதைப் பல கவிதைகளில் பாரதிதாசன் சுட்டக் காணலாம். "தொழிலாளர் விண்ணப்பம்" என்ற கவிதையில் தொழிலாளர்கள் தாங்கள் மனித சமுதாயத்தின் நன்மைக்காகச் செய்த செயல்களையெல்லாம் கூறி

சந்தையில் மாடாய் - யாம்
சந்த தம் தங்கிட வீடுமில்லாமல்
சிந்தை மெலிந்தோம் - எங்கள்
சேவைக்கெலாம் இது செய்நன்றி தானோ? (ப.199)

என்று கல்லும் கனியக் கேட்டுவிட்டு இறுதியிலே தாங்கள் வன்முறைக்குத் தள்ளப்படுவோம் என்ற எச்சரிக்கையோடு விண்ணப்பத்தை முடிக்கிறார்கள்.

இப்பொழுதே நீர் - பொது
இன்பம் விளைந்திட - உங்களின் சொத்தை
ஒப்படைப்பீரே - எங்கள்
உடலில் கொதிப்பேறு முன்பே. (ப.199)

செல்வந்தர்களின் சுயநலப் போக்கைக் கேலி செய்து இறுதியில் அச்சுறுத்தும் கவிதை, "தலையுண்டு, செருப்புண்டு"

நிலம் ஆளும் மனிதரே! நிலமாளுமுன் எனது
நேரான சொற்கள் கேட்பீர்
நீர்மொள்ளவும் தீ வளர்க்கவும் காற்று தனை
நெடுவெளியை அடைவதற்குப்
பலருக்கும் உரிமை ஏன்? பறிபோகலாகுமோ
பணக்காரர் நன்மை யெல்லாம்?
பறித்திட்ட நிலம் ஒன்று! பாக்கியோ நான்குண்டு!
பறித்துத் தொலைத்து விட்டால்
நலமுண்டு, பணக்காரர் வயிறுண்டு! தொழிலாளர்
நஞ்சுண்டு சாகட்டுமே!
நற்காற்று, வானம், நீர், அனல், பொது அடைந்ததால்
நன்செயும் பொதுவே எனத்
தலையற்ற முண்டங்கள் சொன்னால் பெரும் பெரும்
தலையெலாம் உம்மில் உண்டு!
தாழ்ந்தவர்க்கேதுண்டு; கால் செருப்பே உண்டு
தகை கொண்ட அன்னை நிலமே! (ப.128)

முதலாளித்துவ சமுதாயத்திற்கான அறிவு பூர்வமான வாதங்களை முன்வைக்க மூளையைக் கசக்கி முழுநேரம் அவர்களுக்குத் துணைபோக அறிவு ஜீவிகள் பலர் இருக்கிறார்கள் என்பதைப், "பெரும் தலைகள்

உம்மிடம் உண்டு" என்றும் அவர்களுக்குப் பதில் சொல்லத் தலையற்ற முண்டங்களான தொழிலாளர்களிடம் கால் செருப்பைத் தவிர வேறொன்றுமில்லையென்றும் சொல்லிக் கவிஞர் சினநகை பூப்பதை இக்கவிதையில் காணலாம்.

செல்வந்தர்களுக்கெதிராக வன்முறையைத் தூண்டும் கவிதைகளில் மிகவும் வெளிப்படையானது "உலகப்பன் பாட்டு" ஆகும். செல்வந்தர்கள் உழைப்பால் அல்லாமல் ஏமாற்று வேலைகளால் செல்வத்தைக் குவித்துக் கொண்டு ஏழைகளை நடுத்தெருவில் நிறுத்திவிட்டதை முதலில் சொல்லிவிடுகிறார்.

கைத்திறனும் வாய்த்திறனும் கொண்ட பேர்கள்
கண்மூடி மக்களது நிலத்தை யெல்லாம்
கொத்திக்கொண்டு ஏப்பமிட்டு வந்ததாலே
கூலிமக்கள் அதிகரித்தார், என்னசெய்வேன்!
பொத்தல் இலைக் கலமானார் ஏழை மக்கள்
புனல் நிறைந்த தொட்டியைப் போல் ஆனார் செல்வர்.
(ப.204)

ஆனால் ஏழை, முதலாளி என்ற பாகுபாடு இல்லாமல் செய்ய "மயிலே, மயிலே, இறகு போடு" என்பது போன்ற வேண்டுகோள்கள் எல்லாம் செல்வந்தர்களிடம் செல்லுபடியாகா. எனவே கவிஞர் தமது யோசனையை உலகப்பனுக்குத் தருகிறார்.

ஓடப்பராயிருக்கும் ஏழையப்பர்
உதையப்பராகிவிட்டால், ஓர்நொடிக்குள்
ஓடப்பர் உயரப்பர் எல்லாம் மாறி
ஒப்பப்பர் ஆய்விடுவார் உணரப்பா நீ! *(ப.204)*

இரக்கத்தை மிகுவிக்கும் காரணங்களை எடுத்துச் சொல்லி, செல்வர்கள் சிந்தை நெகிழவில்லையானால் அன்னார் கொடிய விளைவுகளைச் சந்திக்க நேரும் என்று அச்சுறுத்தும் கவிதைகளில் உயர்ந்தது "நீங்களே சொல்லுங்கள்"

சித்திரச் சோலைகளே! - உமைநன்கு
திருத்த இப்பாரினிலே - முன்னர்
எத்தனை தோழர்கள் ரத்தம் சொரிந்தன
ரோ! உங்கள் வேரினிலே,

நித்தம் திருந்திய நேர்மையினால் மிகு
நெல் விளை நன்னிலமே!- உனக்
கெத்தனை மாந்தர்கள் நெற்றி வியர்வை
இறைத்தனர் காண்கிலமே.
தாமரை பூத்த தடாகங்களே! உமைத்
தந்த அக்காலத்திலே - எங்கள்
தூய்மைச் சகோதரர் தூர்ந்து மறைந்ததைச்
சொல்லவோ ஞாலத்திலே. (ப.208)

என்றெல்லாம் தொழிலாளர்களின் சாதனைகளைக் காட்சிப் பொருள்களாகப் பட்டியலிட்டுச் செல்லும் கவிஞர் கடைசியில்

எலிகள் புசிக்க எலாம் கொடுத்தே சிங்க
ஏறுகள் ஏங்கிடுமோ?
. . . .
கிலியை விடுத்துக் கிளர்ந்தெழுவார் இனிக்
கெஞ்சும் உத்தேச மில்லை. (ப.209)

என்று முடிப்பார்.

வர்க்கப் போராட்டத்தின் தேவையை நேரடியாக வலியுறுத்தும் கவிதைகளைப் பொறுத்தமட்டில் தரத்திலும் அளவிலும் பாரதிதாசனை விஞ்சக் கூடிய கவிஞர்களை மேலைநாடுகளிலும் காணல் அரிது. அப்பாடல்களில் பலவற்றிற்கு எளிய சொல்லாட்சியும் அறிவையும் உள்ளத்தையும் ஒரு சேர ஈர்க்கும் உவமைகளும் இசை இனிமையும் உரமேற்றுகின்றன.

பொதுவுடைமைத் தத்துவத்தைத் தத்துவமாகவே எடுத்துக்காட்டி வாதிடுவதில் பாரதிதாசன் ஈடுபாடு காட்டவில்லை. இதற்காக, மார்க்ஸ், எங்கல்ஸ், லெனின் ஆகியோரின் நூல்களை ஆழமாகப் பயின்று மாற்றார் சொல்லும் வாதங்களை மறுத்து, கோட்பாடுகளைக் கோட்பாடுகளாகவே தரும் முயற்சியில் அவருக்கு ஆர்வம் இல்லை.

"அரசியல் வகையின் அயல் மொழிப் பெயர்கள்" என்ற கவிதையில் தமக்கே உரிய முறையில் சில மேலைக் கோட்பாடுகளை விளக்குகிறார்.

இரண்டு கறவைகள் உன்னிடம் இருந்தால்
அண்டை வீட்டானுக்கு ஒன்று அளித்தல் **சோசலிசம்!**

கறவைகள் இரண்டில் கடிதொன்றை விற்றுக்
காளை வாங்குவது **காபிடலிசமாம்**!

ஆவிரண்டனையும் ஆள்வோர்க்கு விற்றுத்
தேவைக்குப் பால்பெறச் செய்யல் **கம்யூனிசம்**!

பகரிரு கறவையைப் பறித்த ஆள்வோரிடம்
தொகைதந்து பால் பெறச் சொல்வது **பாசிசம்**!

உரியவன் தன்னை ஒழித்தே
கறவை இரண்டையும் கைப்பற்றல் **நாசிசம்**!

இரண்டு கறவையால் திரண்ட பால் அனைத்தையும்
சாக்கடைக் காக்குவதுதான் **நியூடிலிசம்**!

எதனை இவற்றில் ஏற்பாய்;
அதனை உன் நாட்டுக் காக்குக தோழனே! (பக்.*491-492*)

உடல் உழைப்பை உயர்த்திப் பேசும்போதும் சாதி, மத, நிறப் பாகுபாடுகளைச் சாடும்போதும் மேலை நாடுகளில் போற்றப்படும் பொதுவுடைமை வாதிகளையோ அவர்தம் நூல்களையோ அவர் அதிகம் சுட்டுவதில்லை. தமிழ் மண்ணும் தமிழ்ச் சமுதாயமும் தமிழ் இலக்கிய மரபும் ஏற்றுக்கொண்ட, வழிவழியாகப் போற்றிப் பேணும் கருத்துகளையே பொதுவுடைமை முலாம் பூசித் தருகிறார். தீண்டாதார் என்று சிலரை ஒதுக்குவது முறையற்றதென்பதை விளக்கும்போது

"பொற்புடை முல்லைக் கொத்தில்
புளியம்பூ பூத்த தென்றால்
சொற்படி யார் நம்புவார் - சகியே
சொற்படியார் நம்புவார்? (ப.*390*)

என்று கேட்பார். பொதுவுடைமையார் காட்டும் புத்துலகம் தமிழ் மரபு போற்றும் தமிழ்ப் பண்பிற் கேற்றதே என்பார்.

தமிழ்ப் பண்பில் நாம் சிறந்தோம்
சாதிமதம் தவிர்ப்போம்
தமிழன்பில் நாம் குளித்தோம்
தனித்திருத்தல் அவிப்போம்

தெய்வம், நிலம் ஒரு தெய்வம்; இந்திரன் தெய்வம், எதற்கும் இறைவன்" என்பன போன்ற கருத்துக்களையெல்லாம் பரப்பினர் என்பார். இதற்கெல்லாம் தமிழகம் வந்து தமிழ் பயின்ற அகத்தியன் மூல காரணமானான் என்று அவரது "அகத்தியன் விட்ட புதுக்கரடி" என்ற கவிதையில்,

> இப்பிறப்பு முற்பிறப்பு இருவினை ஆன்மா
> ஊழ் இவையனைத்தும் உரைத்த அகத்தியன் *(ப.696)*

என்று அகத்தியரை அறிமுகப்படுத்துவார்.

பாரதிதாசன் போற்றிய தமிழ் மரபுக்கெதிரான கருத்துக்களைப் பொதுவுடைமைக் கட்சியினர் கூறிய போது அவற்றைப் பாரதிதாசன் கண்டிக்கத் தயங்கவில்லை. பொதுவுடைமையரசை நிலை நாட்டிய ருசிய நாட்டை முதலில் பாரதிதாசன் பலபடப் பாராட்டியதுண்டு. ஆனால் திருமண வாழ்க்கை வேண்டாம் என்று பொதுவுடைமையர் கூறியதை அவர் ஏற்றுக் கொள்வில்லை.

> பெண்கள் பற்றி நீ பேசும்
> பேச்செல்லாம் முடைவீசும்
> எண்ணங்கெட்ட உருசியனே?
> ஏதுங்கெட்ட உருசியனே?
> காமம் கழிக்கும் கலையம் என்றாய்
> காதற்பெண்கள்! நிலை மறந்தாய்!
> தாய்மை என்னும் பண்பு கொன்றாய்!
> தலை கொழுத்தே கெடுகின்றாய்!
> ஒருவனுக்கு ஒருத்தி வேண்டும்
> ஒருத்திக் கொருவன் வேண்டும்;
> இருவர் தாமும் ஒன்றுபட்டே
> இன்பத்தை அடைய வேண்டும். *(ப.1935)*

இந்தியப் பொதுவுடைமைக் கட்சியினரைக் கண்டிக்கும்போது பொதுவுடைமை ஆட்சியில் ருசிய மக்களின் அவல வாழ்வைச் சுட்டிக் காட்டினார். "வரிசை கெட்ட உருசிய நாடு'', உருசிய நாட்டுத் தொழிலாளி ஒருவன் பொதுவுடைமைத்தாள் ஒன்றில் புகன்றதைக் கவிதையாக்குகிறது.

அந்த ஏழை மேலும் அலறினான்;
இந்த நாட்டில் இன்றி அமையாப்
பொருள்கள் எல்லாம் போதிய அளவில்
இல்லா நாளில் குருசேவ் விளம்பர
நாடகம் ஆடுவது நல்லது தானா?
கேடு செய்யாதா என்று கேட்டான்
ரஷ்யத் தலைவர், சிஷ்யர் உணர்க!
அவனே மேலும் அறிவுறுத்துவான்;
ஏவுகணை ஒன்றை இயற்றுவதற்குச்
செலவிடும் பெருந்தொகை இருந்தால்
உலகம் ஏழைமக்களுக்கு உதவுமே. *(ப.1934)*

சீனர் இந்தியாவின் மீது படையெடுத்தபோது "சீன மக்களுக்கேற்பட்ட ஒரு நோய் சூயென்லாய்" *(ப.1989)* என்று பாடினார். சீனன் பொதுவுடைமைக் கொள்கைக்கு ஊறுசெய்து விட்டானே என்று வருந்தினார்.

பொதுவுடைமைக் கொள்கை ஒன்று
பூத்துக் காய்த்து வருமின்று
பொதுவுடைமை எனக்கென்று
புகன்றாயே குறுக்கில் நின்று *(ப.535)*

என்று பாடினார். சீனருக்கும் இந்தியருக்கும் ஏற்பட்ட போரில் இந்தியர் வெல்ல வேண்டும் என்று இந்திய வீரர்களை ஊக்கும் வண்ணம் கவிதைகள் எழுதினார்.

ஊராசையால் வந்தான் - அவன்
உண்மையை மறந்தான்;
சீரழிந்தான் கள்ளன் - அந்தச்
சீனாக்காரக் குள்ளன்.

இமயத்துக்கே வெற்றி - யாம்
குமரிக்கு நல் வெற்றி!
கமழும் காவேரிக்கும் - நற்
கங்கைக்குமே வெற்றி! *(ப.1988)*

சீன இந்தியப் போரின்போது ஒன்றுபட்ட இந்தியாவின் பொதுக்குரலை அவர் அச்சமயத்தில் எழுதிய கவிதைகளில் காணலாம்.

அமெரிக்க ஏகாதிபத்தியம் அத்துமீறிய போதெல்லாம் அதன் செயல்களையும் அவர் கண்டித்துக் கவிதைகள் யாத்தார். இரண்டாம் உலகப் போரின்போது இரோஷிமா, நாகசாகி எனும் இரு ஊர்களில் அமெரிக்கர்கள் வெடிகுண்டு வீசி அழித்தபோது

இன்னும் ஓர் நூறாண்டுக்கும்
இரண்டு ஊரின் சுற்றுப் பக்கம்
ஒன்றுமே முளையாதாமே
வாழ்தலும் ஒண்ணாதாமே;
ஒன்றுகேள், முதலாளித்துவம்
உலகினை அழிக்கும் முன்னம்
நன்று நாம் செய்தல் எல்லாம்
நாமதை ஒழித்தல் வேண்டும்.

. . . .

ஜப்பானில் வீழ்ந்த குண்டு
சர்வாதிகார ஆட்டம்
இப்பாரை இனிக் கலக்கி
இனி வருங்காலம் இன்றி
தப்பாது செயினும் செய்யும்;
தறுதலை முதலாளித்துவம்
எப்போதும் நடைவிடாது;
செய்வன இன்றே செய்க! *(பக்.1965-1966)*

என்று அறிவுறுத்தினார். நாற்பதுகளிலேயே அமெரிக்க அரசை இவ்வாறு கண்டனம் செய்த கவிஞர் பின்னாட்களில் அது வியட்நாமில் தலையிட்டபோதும் கடுமையாக எச்சரிக்கை செய்தார்.

மனவலிமை குன்றாத வியத் நாம் மக்கள்
மறுவாழ்வில் ஊடுருவும் முதலாளித்துவ
மனப்போக்கை முறியடித்தல் உலக நாட்டு
மன்றத்தின் முதல் கடமை ஆகும், ஒவ்வோர்
இனமக்கள் வாழ்நாடும் அவ்வவர்க்கே
எனும் உணர்வு விழிப்புணர்ச்சி இயற்கை; எந்த

இனமற்ற அமெரிக்க வெறிநாய்கட்கே
இனமேது? ஏது மொழி, எச்சில் சோறே.
அமெரிக்கக் காலடியில் வியத் நாம் மக்கள்
ஆயிரம் ஆண்டானாலும் பணிவதில்லை,
திமிருற்ற ஏகாதிபத்தியத்தைத்
திசைதோறும் எதிர்க்கிறார். *(ப.1967)*

பொதுவுடைமைச் சமுதாயத்தைப் போற்றிப் புகழும் பாரதிதாசன் ஒவ்வோர் இனமும் அதற்குரிய மொழி, பண்பாடு ஆகியவற்றில் பற்றுடன் செயல்படுவதை ஆதரித்தாரேயன்றிக் குறையாகக் கருதினார் அல்லர் என்பதையும் இக்கவிதையிலிருந்து உணரலாம். தமிழ், தமிழர், தமிழகம் பற்றிக் கணக்கின்றிக் கவிதைகள் எழுதிக்கொண்டிருந்த போதும் உலக நாடுகளின் போக்கையெல்லாம் விழிப்புணர்வோடு கவனித்துக் கொண்டிருந்தார். தொழிலாளர்கட்கு ஆதரவான நிகழ்ச்சிகளைப் பாராட்டி வரவேற்றும் ஏகாதிபத்திய வெறியைச் சாடியும் அவர் எழுதிய கவிதைகளில் “குடியானவன்” குறிப்பிடத்தக்கது. வையப்போரில் ரஷ்யாவை ஜெர்மனி தாக்கத் துவங்கிய போது குடியானவர்கள் தம் பொறுப்புணர்ந்து செயல்பட்டதை அவர் வியந்து பாடிய கவிதை இது. இட்லரின் பேராசையையும் இறுதியையும் இதில் அழகுறப்பாடுகிறார்; ருஷ்யாவின் ஆற்றலைப் புகழ்கிறார். குடியானவனின் கடமை உணர்வு, மனித நேயம் அவர் உள்ளத்தை நிரப்புகிறது.

பெல்ஜியம் போலந்து முதல் நல்ல நாடுகள்
பலவும் அழித்துப் பல்பொருள் பெற்றான்;
முடியரசு நாடு, குடியரசு கொள்ள
முடியும் என்பதை முடித்த பிரான்சை
வஞ்சம் சூழ்ச்சியால் மடக்கி ஏறி
அஞ்சாது செல்வம் அடியொடு பறித்தான்;
இத்தாலி சேர்த்தே இன்னல் சூழ்ந்தவன்
கொத்தாய் ஆசியாக் கொள்ளையை நாடும்
ஜப்பான் போக்கையும் தட்டிக் கொடுத்தான்;
ஆங்கில நாட்டையும் அமெரிக்காவையும்
எரிக்க நினைத்த இட்லர் என்னும்
குருவி நெருப்புக் குழியில் வீழ்ந்தது.
பெரிதினும் மிகவும் பெருநிலை கண்ட

உருசிய நாட்டை ஒழிக்கச் செலுத்தினான்;
மக்கள் வாழ்வின் மதிப்பு இன்னதென
ஒக்க வாழும் உறுதி இதுவென
முதிய பெரிய முழுநிலத்திற்கும்
புதியதாகப் புகட்டிய நாட்டில்
செலுத்தினான்; இட்லர் தீர்ந்தான்; முற்றிற்று. *(பக்.240-241)*

ருசிய நாட்டை விட இக்கவிதையில் கவிஞரின் சிந்தையை மகிழ்விப்பது போரிடமுடிவு செய்யும் குடியானவனின் முடிவே.

மெத்தைவீடு, மென்மை ஆப்பிள்
முத்தரிசி, பாலில் முழுங்கிய சோறு,
விலைதந்து தன்புகழ் விதைக்கும் ஆட்கள்,
இவற்றினின்றுதான் இன்பமும் அறமும்
துவங்கும் என்று சொல்லல் பொய்ம்மை!
இதை அவன் கண்டதில்லை; ஆயினும்
அக்குடியானவன் எழுந்தான்
நிற்கவில்லை; நிறைந்தான் போரிலே! *(ப.242)*

பாரதிதாசனின் பொதுவுடைமைக் கொள்கைக்கும் அவரது ஆசான்கள் பாரதியும் பெரியாரும். மார்க்ஸ், லெனின், சிங்காரவேலர், ஜீவானந்தம் ஆகியோர் பற்றி ஆங்காங்கே தம் கவிதைகளில் சிறப்பித்துச் சிலவரிகள் பாடுகின்றாராயினும் அவர் தமக்கென வகுத்துக்கொண்ட சுயமரியாதைப் பொதுவுடைமைப் பாதையில் வழிகாட்டிகளாய் அமைந்தவர்கள், வழிகாட்டிகளாய் அவர் முழுமனத்துடன் ஏற்றுக் கொண்டவர்கள், பாரதியெனும் கவிஞரும் பெரியார் எனும் சமுதாயப் புரட்சியாளருமே என்பதில் ஐயமில்லை. "மூல தனத்தின் பொருள் புரிந்ததும் அவனால், புதுவுலகக்கனா முளைத்ததும் அவனால்" *(ப.1766)* என்று சிங்காரவேலரைப் பாராட்டுகின்ற அவர் இன்னொரு கவிதையில்,

"சிங்காரவேலர் முதல் சீவா வரையில்
அங்காந்திடுவர் என் பாட்டினுக்கே" *(ப.1945)*

என்பார். ஆனால் தாம் பொதுவுடைமைக்காகச் செய்த தொண்டைப் பற்றிக் குறிப்பிடும்போது,

பாரதி பாட்டில் பற்றிய பொதுவுடைமைத்தீ
என்றன் பாட்டு நெய்யால் வளர்ந்து
கொழுந்து விட்டெரிந்து தொழிலாளரிடத்தும்
உழைப்பாளரிடத்தும் உணர்வில் உணர்ச்சியில்
மலர்ந்து படர்ந்ததை மறுப்பவர் யாரே? *(ப.1944)*

என்று கேட்பார். பாரதியைப் புகழும் போதெல்லாம் அவனை 'உய்வகை காட்டும் உயர் தமிழுக்குப் புதுநெறி காட்டிய புலவனாக' *(192)* மட்டும் பார்க்காமல் சமுதாயச் சீர்திருத்தவாதியாகவும் பார்க்கின்றார். "புதிய அறம் பாட வந்த அறிஞன்; நாட்டில் படரும் சாதிப்படைக்கு மருந்து, மண்டும் மதங்கள் அண்டா நெருப்பவன்; அயலார் எதிர்ப்புக்கு அணையா விளக்கு அவன்" *(134)* என்றும் கூறுகிறார்.

அகத்திலுறும் எண்ணங்கள், உலகின் இன்னல்
அறுப்பவைகள், புதியவைகள், அவற்றையெல்லாம்
திகழ் பார்க்கும் பாரதியார் எடுத்துச் சொல்வார்!
தெளிவாக, அழகாக, உண்மையாக! *(ப.202)*

என்றும்,

நாட்டில் பல்லோர்
பிறப்பினிலே தாழ்வுயர்வு பேசுகின்ற
மோசத்தை நடக்கையினால், எழுத்தால், பேச்சால்
முரசறைந்தார், இங்கிவற்றால் வறுமை ஏற்றார் *(ப.204)*

என்றும் பாரதியின் செம்மை நலம் பேசுவார். எழுத்தாளர்கள் நடக்கையினால், எழுத்தால், பேச்சால் வர்க்கப் போர்க்குத் துணை செய்யவேண்டும் என்பது கிறிஸ்டபர் காட்வெல் (Christopher Caudwell) போன்ற மார்க்சியத் திறனாய்வாளர்களின் கருத்து.

பெரியாரின் சுயமரியாதை இயக்கத்தோடு தம்மை இணைத்துக் கொண்ட பாரதிதாசன் அவர் காட்டிய பாதையில் தான் பொதுவுடைமைச் சமுதாயத்திற்கு வழி இருக்கிறது என்று நம்பினார். அன்னாரைப் புத்தர், வள்ளுவர் வரிசையில் வைத்துப்பேசினார்.

மக்கள் நெஞ்சில் மலிவுப் பதிப்பு.
வஞ்சகர்க்கோ கொடிய நெருப்பு,

மிக்க பண்பின் குடியிருப்பு,
விடுதலைப் பெரும் படையின் தொகுப்பு;
தொண்டு செய்து பழுத்த பழம்,
தூயதாடி மார்பில் விழும்,
மண்டைச் சுரப்பை உலகு தொழும்
மனக்குகையில் சிறுத்தை எழும்!
தமிழர் தவம் கொடுத்த நன்கொடை,
தன் மானம் பாயும் தலை மேடை,
நமக்குத் தாண்டி வந்த வாட்படை,
நமை அவரின் போருக் கொப்படை! *(பக்.1885-86)*

என்றெல்லாம் பாராட்டி மகிழ்ந்தார். அவரின் கொள்கைகளைப் பரப்புதலையே தமது வாழ்வின் நோக்கமாகக் கொண்டார். பின்னால் வந்த திராவிடக் கட்சிகளின் தலைவர் யாரிடத்தும் அவர் இத்தகைய அன்பையும் மதிப்பையும் வைக்கவில்லை.

பாண்டிச்சேரி அரசியலில் நுழைந்த பிறகு பொதுவுடைமைக் கட்சிகளோடு மோதல் ஏற்பட்ட பொழுதெல்லாம் பொதுவுடைமைக் கோட்பாட்டைக் குறை கூறாமல் அக்கட்சிகளின் தலைவர்களேயே தாக்கினார். மொழிப்பற்றும், நாட்டுப் பற்றும், இனப்பற்றும் பொதுவுடைமைக் கொள்கைக்கு முரண்பாடானவை என்பதை அவர் ஏற்றுக் கொள்ளவில்லை.

இவர்கள் யாரென எனக்குத் தெரியும்
புரட்சியின் பேரால் புரட்டு செய்பவர்கள்;
தொழிற்சங்கத்தால் தோழர்கள் உழைப்பை
வழிப்பறி செய்யும் வல இடசாரிகள்;
தாய்மொழிப் பற்றும் தன் இனப்பற்றும்
தாய் நாட்டுப் பற்றும் சற்றும் இலாதவர்;
முடிந்த வரைக்கும் முந்நூல் கொள்கையில்
அடிதொழுதிருக்கும் அடிமைகள், மார்க்சு லெனின்
நூல்களை யெல்லாம் நுனிப்புல் மேய்ந்து
கால் படித்தமிழால் மேற்படியாரின்
விளக்கெண்ணெய் மொழியால் விளங்காது செய்பவர் *(ப. 1945)*

ஆரிய திராவிட இனப்போரை வர்க்கப் போராட்டத்தின் மாற்றுருவமாகக் கண்ட பெரியார் கம்யூனிஸ்டுகளோடு கருத்து வேறுபாடு

ஏற்பட்டபோதெல்லாம் இனப்போரின் முதன்மையையே விதந்து கூறி கம்யூனிஸ்டுகளை ஆரிய அடிவருடிகள் என்று தாக்கியதைப் பாரதிதாசன் கவிதை மொழியில் கூறினார். இந்தியாவில் பொதுவுடைமைக் கொள்கை வெற்றி பெறாமல் போனதற்கு அக்கட்சித் தலைவர்களே காரணம் என்பது அவரது குற்றச்சாட்டு. அவர்களால் தான்

> குறிக்கோள் உயர்ந்த பொதுமைக் கொள்கை
> வெறிச்சென்று போனது; வெற்றியில் தாழ்ந்தது,
> பாட்டாளிகளின் கூட்டம் குறைந்தது,
> மூட்டிய போர்க் குணம் முடம் கொண்டொழிந்தது,
> கண்டிதனைக் கழறுவதாலே அறிவிலா
> முண்டங்கள் எனை முழுக்க முழுக்க
> பொதுவுடைமைக்கெதிரி என்று முழக்குவர். *(ப.1945)*

என்று அவர்களைக் கடுமையாக ஏசினார்.

பாரதிதாசனார் தமிழகம் எங்கும் சுயமரியாதை இயக்கப் பிரச்சாரத்திற்கும் பொதுவுடைமைத் தத்துவப் பிரச்சாரத்திற்கும் துணை செய்யும் கவிதைகளை வாழ்நாள் முழுவதும் எழுதி வந்தார். இதனைத் திராவிடக் கட்சிகள் பயன்படுத்திக் கொண்டதையும் அவர் சுட்டிக் காட்டினார்.

> கட்சித் தலைவர்தம் கட்சிக் குழந்தையின்
> தொட்டில் ஆட்டப் பாடிய பாட்டும்
> வளர்க்கப் பாடிவந்த பாட்டும்
> என் பாட்டாகும்! *(ப.2015)*

இப்பாடல்களையெல்லாம் திராவிட இயக்கத்தார் தம் எழுத்திலும் பேச்சிலும் கையாண்ட அளவிற்குப் பொதுவுடைமைக் கட்சியினர் கையாளவில்லை. ஆனால் ஆரிய, திராவிட இனச் சிக்கல்கள் பற்றிய பாரதிதாசனின் கவிதைகளினும் அவர் உழைப்பின் உயர்வு, தொழிலாளரின் இன்றைய இழிநிலை, அவர்கள் இணைந்து நின்று போராட வேண்டியதன் அவசரத் தேவை ஆகியவை பற்றி எழுதிய கவிதைகள் அளவில் மிகுந்தவை; தரத்தில் உயர்ந்தவை. அவரது தொழிலாளர் பற்றிய கவிதைகளோடு தமிழினம், தமிழகம், தமிழ் ஆகியவை பற்றிய கவிதைகளையும் சேர்த்துப் பிரச்சாரத்திற்குப் பயன்படுத்திக் கொண்டதும் திராவிடக் கட்சிகளின்

பெரும் வெற்றிக்கு ஒரு காரணமாகும். கொள்கை அளவில் இதனை முரண்பாடாகக் கருதிய பொதுவுடைமைக் கட்சிகள் அவற்றைத் தக்க முறையில் பயன்படுத்திக் கொள்ள இயலாமல் போனதும் தமிழகத்தில் அவர்களுக்கேற்பட்ட சரிவிற்கான காரணங்களில் ஒன்றெனக் கருதலாம். திராவிடக் கட்சிகள் தாமே பொதுவுடைமைக் கோட்பாட்டின் உண்மையான காவலர்கள் என்று காட்டிக் கொள்ளப் பாரதிதாசனின் கவிதைகள் அருந்துணை ஆயின என்பதில் ஐயமில்லை.

பாரதிதாசனின் கவிதைகளை மார்க்சியக் கண்ணோட்டத்தில் அணுகும் போது சில உண்மைகள் தெளிவாகின்றன. அவர் தமது கவிதைகளில் பொதுவுடைமைக் கோட்பாட்டைச் சுய மரியாதை, திராவிட இயக்கங்களின் வளர்ச்சிக்கு அழகுறப் பயன்படுத்திக் கொண்டார். தொழிலாளர் மேம்பாடு என்னும் பாடுபொருள் அவரது கவிதைகளில் பலவற்றிற்குப் பெரும் ஆற்றலைச் சேர்த்து அவை மேடை தோறும் முழங்கப்படுவதற்குக் காரணமாயிற்று. தமிழின் சிறப்புப் பற்றி அவர் பேசும் கவிதைகளைப் போலவே தொழில் உயர்வு பற்றிப் பேசும் கவிதைகளும் வெற்றி பெற்றன. அவை அவர்க்கு உலக அரங்கில் மார்க்சியம் பேசியப் பெருங்கவிஞர்களின் அணியில் ஒரு நிலைத்த இடத்தைப் பெற்றுத் தரும் என்பதை யாராலும் மறுக்க முடியாது.

குறிப்பு

பாரதிதாசனின் கவிதை மேற்கோள்கள் யாவும் ஆ. திருவாசகன், சுரதா கல்லாடன் ஆகியோர் பதிப்பித்த **பாரதிதாசன் கவிதைகள்** (பாவேந்தர் பாடல்களின் முழுத் தொகுப்பு) என்ற நூலிலிருந்து தரப்பெற்றுள்ளன.

* * * * *

9. தொன்மமும் தொன்மத் திறனாய்வும்

'மித்' *(*Myth*)* என்ற சொல் பண்டைக் காலத்தில் செய்தி, மொழி, உபதேசம் எனும் பல பொருள்களில் வழங்கி வந்தது; நிகழ்ச்சி, வரலாறு என்ற பொருள்களையும் அது தந்தது. அரிஸ்டாட்டில் தமது **கவிதையியலில்** 'மீதாசு' *(*Mythos*)* என்ற சொல்லைக் கதைக்கரு எனும் பொருளிலும் அதற்கு எதிர்ச்சொல்லாக லோகாசு *(*Logos*)* என்பதையும் பயன்படுத்துகிறார். இப்பொழுது தொன்மம் எனும் சொல் பல துறைகளில் வேறுபட்ட பொருள்களில் வழங்கப்படுகிறது. மனிதவியல், உளவியல், சமய ஒப்பியல், சமூகவியல், இலக்கியம், நாட்டுபுறக் கலை, நுண்கலைகள் ஆகிய துறைகளெல்லாவற்றிலும் தொன்மம் பங்குபெறுகிறது. அது 'தத்துவ ரீதியானது' என்பதற்கு எதிராக 'அடிமனத்தது' 'பகுத்தறிவுக்கு அப்பாற் பட்டது' *(*the intuitive, the irrational*)* என்பதைக் குறிக்கப் பெரும்பாலும் கையாளப்படுகிறது. பகுத்தறிவு யுகம் என்று கருதப்பட்ட *17,18*-ஆம் நூற்றாண்டுகளில் மட்டும் மேலைநாடுகளில் அது 'விஞ்ஞானத்திற்குப் பொருந்தாத, உண்மையற்ற பொய்க்கதை' என்ற தாழ்ந்த பொருளில் வழங்கிவந்தது.

. தொன்மங்கள் தொன்மைக் காலத்தில் சில நாடுகளில் சிறப்புற்று விளங்கின. இந்தியா, எகிப்து, சால்டியா, கிரீத்து, கிரீசு ஆகிய நாடுகளெல்லாம் பேரளவில் ஒழுங்குபடுத்தப்பட்ட, முறையாக அமைக்கப்பட்ட தொன்மத் தொகைகளைக் *(*Mythologies*)* கொண்டிருந்தன. சிலவகையான தொன்மங்களை வகைப்படுத்திக் காட்ட இயலும். காஸ்மாகனீஸ் *(*Cosmogonies*)* என்பவை உலகத்தின் தோற்றத்தைப் பற்றியும் ஆந்த்ரொபாகனீஸ் (Anthropogonies) என்பவை முதல் மனிதனது பிறப்புப் பற்றியும் பேசுவன. பொற்காலத் தொன்மங்கள் *(*Myths of the golden age*)* விண்ணுலகம் பற்றியும் மனிதன் வளமான பெருவாழ்விலிருந்து இன்றைய இழிநிலைக்குத் தாழ்ந்தது பற்றியும் கூறுவன; மாறுபாட்டுத் தொன்மங்கள் *(*Transformation myths*)* மனிதன் ஏமாற்றப்பட்டுப் பாவம் செய்து கீழே விழுந்தது பற்றிச் சொல்வன.

சோடிரியலாஜிகல் தொன்மங்கள் (Soteriological myths) உலகைப் பாதுகாக்க இறைவனின் வருகை பற்றியும் எஸ்கடலாஜிகல் தொன்மங்கள் (Eschatological myths) ஊழிக் காலங்கள் பற்றியும் வருணிப்பன.

எஸ்.எச்.ஹூக் (S.H. Hooke) என்பார் தொன்மங்களைச் சடங்குத் தொன்மங்கள் (Ritual myths), பிறப்புத் தொன்மங்கள் (Origin myths), மரபுத் தொன்மங்கள் (Cult myths), சிறப்புத் தொன்மங்கள் (Prestige myths), இறுதித் தொன்மங்கள் (Eschatological myths) என்று ஐந்து வகையாகப் பிரிப்பர். பெரும்பாலும் தொன்மங்கள் மனிதன், விலங்கு, தாவரம் ஆகியவற்றின் தோற்றம் பற்றியும் மனிதன் எவ்வாறு இப்பொழுது உள்ள நிலைக்கு - இறப்பு, பால் உணர்வு, பலவகையான சமுதாயக் கட்டுப்பாடுகள் ஆகியவற்றிற்கு ஆட்பட்டவனாக - வந்து சேர்ந்தான் என்பது பற்றியும் விளக்குகின்றன.

சடங்கிற்கும் தொன்மத்திற்கும் உள்ள பொதுத் தொடர்பைப் பலரும் கோடிட்டுக் காட்டியுள்ளனர். ஹாரிசன் என்பவர் தொன்மம் பற்றிய ஒரு மிகப் பழைய கிரேக்க விளக்கத்தைச் சுட்டிக் காட்டுகிறார். இது தொன்மங்கள் என்பவை சடங்குச் செயல்களில் பேசப்படும் பொருள்கள் என்றே விளக்குகிறது. சடங்கு என்பது ஓர் உணர்ச்சியின் செயல் வெளிப்பாடானால் தொன்மம் என்பது அவ்வுணர்ச்சியின் சொல் அல்லது எண்ண வெளிப்பாடாகும் என்பார் நார்த்ராப் ஃபிரை. சடங்குகளுக்கு விளக்கங்களாகத் தொன்மங்கள் பின்னால் வந்தவையென்பதைத் தொன்ம அறிஞர்கள் பலர் ஏற்றுக் கொள்ள மாட்டார்கள். அவர்களின் கருத்துப்படி தொன்மங்களும் சடங்குகளும் ஒன்றாகத் தோன்றியவையே. சடங்கிற்கு ஒரு காரணம் கற்பிப்பதற்காகத் தொன்மம் பின்னால் தோன்றியதென்பது தவறு. ஆனால் சடங்கிற்குக் காரணமான உணர்ச்சி அழிந்து போனதும் சடங்கு காரணமற்றதாகத் தோன்றும் பொழுது அதன் விளக்கத்தைத் தொன்மத்தில் தேடுவதும் உண்டு. ஃபிரை சடங்கும் மனிதனின் கனவும் ஒன்றாகச் சேர்ந்த கூட்டின் மொழி வெளிப்பாடே தொன்மம் என்பார்.

தொன்மங்களின் தோற்றம், இன்றியமையாமை, தொன்மத்திற்கும் கவிதைக்குமுள்ள தொடர்பு ஆகியவை பற்றிப் பல்வேறு கருத்துக்கள் நிலவுகின்றன.

முன்னாள் கிரேக்கத் தத்துவச் சிந்தனையாளர்கள் தர்க்கம், பகுத்தறிவு என்ற அடிப்படையில் தொன்மத்தைப் புறக்கணித்தனர்.

சான்றாக, சாக்ரடீசு, பழைய கிரேக்கத் தொன்மங்களைக் கண்டித்ததோடு அவரது பாடங்களை மரங்களிடமிருந்தும் வயல்களிடமிருந்தும் படிக்கத் தேவையில்லையென்றும் மனிதனிடமிருந்தே படிக்க முடியுமென்றும் கூறினார்.

ஐரோப்பாவில் *17,18*-ஆம் நூற்றாண்டுகளில் தொன்மத்திற்கு ஆதரவு இல்லையெனினும் விகோ (Vico) என்ற பேரறிஞர் தமது **புதிய விஞ்ஞானம்** (La Scienza Nuova) என்னும் நூலில் முன்னைப் பழமைக்கும் பழமையானவர்களின் கருத்தே அடிப்படையில் கவித்துவமானது என்றும் கவிஞனும் ஆதிமனிதனும் உயிரற்ற பொருள்களுக்கும் உயிரும் உணர்வும் அளிப்பதில் இன்பம் காண்பவரென்றும் குறிப்பிட்டார். மிதாசு (Mythos) என்ற சொல்லுக்கே 'உண்மையான பேச்சு' என்பது பொருளென்றும் பிளேடோ, இயாம்பிளிகசு (Iamblichus) போன்ற பேரறிஞர்களின் கருத்துப்படி அதுவே உலகில் ஒரு காலத்தில் பேசப்பட்ட இயற்கையான பேச்சென்றும் கூறினார். நுண்ணிய சிந்தனைகள் தொன்மக் கருத்துக்களிலிருந்தே வெளிப்படுகின்றனவென்றும், கவிதைக்கு இஃதே அடிப்படையென்றும் மனிதன் கற்க வேண்டிய முதல் விஞ்ஞானம் தொன்மமேயென்றும் சுட்டிக் காட்டினார். அவர் கருத்துப்படி, தொன்மங்கள் என்பவை உண்மையான அல்லது வரலாற்று நிகழ்ச்சிகளின் கற்பனை வடிவங்கள் ஆகும். அவை தத்துவக் கோட்பாடுகளின் உருவகங்கள் (allegories of philosophic concepts) என்பதை அவர் ஏற்றுக் கொள்ள மறுத்தார். தமது நூலில் அவர், கவிஞர்கள் தத்துவ மேதைகளுக்கு முன்னோடிகள் என்றும் பின்னவர் மனித இனத்தின் அறிவானால் முன்னவர் அதன் உணர்வு ஆவர் என்றும் வலியுறுத்தினார்.

ஹெர்டர் என்பாரும் மொழியென்பது தொன்மப் படிகளின் வழியேதான் வளருகின்றதென்றும் கவிதையின் தனிச் சிறப்பு அதன் அடிநாதமாகத் தொன்மம் விளங்குவதால் தானென்றும் தொன்மம் கவிதையோடு உயிர்த் தொடர்பு கொண்டிருத்தல் வேண்டுமென்றும் பேசினார். புனைவியல் பெருங்கவிஞரான பிளேக்கும் (Blake) தொன்மத்தில் ஈடுபாடு உடையவரே. சாஸரின் (Chaucer) கதாபாத்திரங்களைப் பற்றிச் சொல்லும்போது மனித இனத்தில் நாம் காணக்கூடிய எல்லாவிதமான அடிப்படைப் பண்புகளையும் அவை படம்பிடித்துக் காட்டுகின்றனவென்று கூறினார். "பெயர்கள் மாறலாம்; ஆனால் அடிப்படைத் தன்மைகள் மாறுவதில்லை. நியூட்டன் கோளங்களை

யெண்ணிச் சொல்லியதுபோல் மனித வகைகளைச் சாஸர் எண்ணிச் சொல்லிவிட்டார்." ஓர் ஓவியத்தைப் பற்றிக் குறிப்பிடும்போது பிளேக் அழகிய மனிதனுக்கு அபலோவையும், உடல் உரமுடையோனுக்கு ஹெர்குலிசையும் கலைஞர் சான்றுகளாகக் கொள்ள எதிர்பார்க்கப்படுகிற தென்று கூறுவார்.

நீட்சே (Nietzsche) தொன்மத்தில் மிகவும் ஈடுபாடு உடையவர். அவர் பகுத்தறிவுவாதியான சோக்ரதரும், சோபிஸ்டுகள் (Sophists) எனும் தத்துவவாதிகளும் கிரேக்கப் பண்பாட்டிற்குப் பெருங்கேடு விளைத்தனர் எனக் கருதினார். அவர்கள் கிரேக்கத் தொன்மங்களில் மக்களுக்கிருந்த நம்பிக்கையைத் தகர்த்ததால் கிரேக்கக் கலாச்சாரமே அழிந்துவிட்டது என்றார். தொன்மத்தில் நம்பிக்கையிழந்த எந்த நாகரிகமும் அதன் இயற்கையான, வளமுடைய படைப்பாற்றலை இழந்துவிடும் என்பது அவர் நம்பிக்கை. தொன்மச் சூழலே ஒரு நாகரிகத்தை ஒன்றிணைக்கவல்லது. நவீனயுகம் சோக்ரதரின் பகுத்தறிவுப் பாதையைப் பின்பற்றித் தொன்மங்களை அழிக்க முயல்வதால்தான் மனிதன் தனது நிலைதிரிந்து, தனது மரபின் அடிவேர்களைத் தேடி அலையும் அவலநிலையில் உள்ளான் எனச் சுட்டிக்காட்டினார்.

உளவியல் மேதையான ஃபிராய்டும் தொன்ம ஆராய்ச்சியில் பெரிதும் ஈடுபட்டவர். மனித நாகரிகத்தின் தொடக்கத்தை ஆராய முற்பட்டபொழுது தொன்மம் பற்றியும் அவர் சிந்தித்தார். தொன்மங்கள் மனித இனத்தின் கனவுகள் என்றும் அமுக்கப்பட்ட ஈடிபஸ் குற்றவுணர்வின் மாறுபட்ட வெளிப்பாடுகளே அவைகள் என்றும் மிகமிகப் பழங்காலத்து மனிதன், தந்தையைக் கொன்ற நிகழ்ச்சியின் கற்பனை மீட்சியே தொன்மம் என்றும் கூறினார். (Fantasy repetition of a real act, the primoridal parricide)

தொன்மத்தில் கலைப்படைப்பின் ரகசியத்தைக் காண முயன்றவர்கள் ஃபிராய்டு தொன்மத்தோடு கனவுகளையிணைத்ததைப் பயன்படுத்திக் கொண்டனர். கனவுகளுக்கும் கவிதைக்கும் உள்ள ஒற்றுமைகள் பற்றிய ஃபிராய்டின் விளக்கமும் அவர்களுக்குக் கை கொடுத்தது. ஆனால் ஃபிராய்டு தொன்மத் தோற்றத்தோடு தொல்பழம் தந்தைக் கொலை (Primordial parricide)யைத் தொடர்புபடுத்தியதை யுங் (Jung) ஏற்றுக்கொள்ளவில்லை. அவர் தொன்மங்கள் மனித இனத்திற்கும்

முந்தியவையாக இருக்கவும் வாய்ப்புண்டு என்றார். அவை மன வாழ்க்கையின் பழம் கட்டமைப்புகள் (archaic structures of the psychic life) என்றும் மனித இனத்தின் கூட்டு நனவிலியிலிருந்து (the collective unconscious) வெளிப்போந்தவை என்றும் வாதிட்டார். மேல்மனம், தனிமனித நனவிலி, கூட்டுமனித நனவிலி (Consciousness, the personal unconscious, the collective/unconscious) என்று மனக் கூறுகளைப் பகுத்த யுங், மனித இனம் முழுவதற்கும் பொதுவான அடிமனக் கூறு ஒன்று உண்டென்றும் அதிலிருந்து தொன்மங்கள் வெளிப்படுவதால் தான் பலநாடுகளின் தொன்மங்களிலும் ஒற்றுமைகளைக் காணமுடிகிறதென்றும் குறிப்பிட்டார். கொனாரக்கிலுள்ள சூரிய ரதத்தில் செதுக்கப்பட்டுள்ள காட்சிகள் சில அமெரிக்காவிலிருந்த கல்வியறிவற்ற பைத்தியம் ஒருவனின் கனவில் தோன்றின என்பதைச் சுட்டி, அவர் தொன்மங்கள் மனித இனத்தின் கூட்டு நனவிலியோடு நெருக்கமான தொடர்புடையவை யென்றார். இக்கூட்டு அடிமனத்தின் உள்ளவைகளே ஆர்க்கிடைப்புகள் (archetypes) ஆகும். மனித வரலாற்றில் மீண்டும் மீண்டும் தோற்றம் தருகின்ற எந்தவொரு தொல்பழம் உருக்காட்சியையும் ஆர்க்கிடைப் எனலாம். (a primoridial image... that constantly recurs in the course of history). இவைகள் தொன்மங்களிலும், வனதேவதைக் கதைகளிலும், கனவுகளிலும் மற்றைய கற்பனை விளைவுகளிலும் காணக்கிடப்பன. இவையெல்லாம் அடிமனத்தின் விளைபொருள்களேயென்னும் ஃபிராய்டின் கருத்தையேற்றுக் கொண்ட யுங், அடிமனம் அமுக்கப்பட்ட பால் உணர்வின் உறைவிடம் என்ற ஃபிராய்டின் கருத்தையேற்றுக் கொள்ளவில்லை.

"உளவியலும் இலக்கியமும்" என்று கட்டுரையில் யுங் தொன்மம், கனவு, கவிதை ஆகியவற்றுக்குள்ள உறவுகளை ஆராய்கிறார். ஒரு கவிஞன் தனது அனுபவத்தைத் திறம்பட வெளிப்படுத்த வேண்டுமானால் தொன்மத்தின் துணையை நாட வேண்டும். ஒரு பேரிலக்கியமானது ஒரு கனவை ஒத்திருக்கக் காரணம் அது தன்னையே விளக்காததும் ஒன்றுக்கும் மேற்பட்ட பொருள் கொண்டிருப்பதுமாகும். ஆனால் ஃபிராய்டைப் போலல்லாது கனவுக்கும் இலக்கியப் படைப்புக்குமுள்ள வேற்றுமையையும் யுங் தெளிவுபடுத்தினார். கனவானது முழுக்க முழுக்க அடிமனத்தால் உருப்பெறுகிறது; கவிதை கவிஞனின் அறிமனத்தால் செப்பனிடப்படுகிறது. எல்லாக் கனவுகளும், எல்லாத் தொன்மங்களும் ஒரே தன்மையனவல்லவென்பதையும் யுங் விளக்கினார். சில தொன்மங்கள்

மற்றவற்றைவிடப் பொருளுடையனவாகவும் முக்கியத்துவம் உடையனவாகவும் இருக்கலாம். கனவுகளும் தொன்மங்களும் மனித மனக் கோளாறுகளைப் போக்குவனவாகவும் அறிவு கொளுத்துவனவாகவும் அமையலாம். இவரது தொன்மம் பற்றிய கருத்துக்கள் இலக்கியத் திறனாய்வாளர்களுக்குப் பெருவிருந்தாயின. ஓரிலக்கியத்தில் தொன்மக் கூறு சிறப்பாக அமைந்துவிடின் அதன் கலைத்தன்மை குறைபுடையதாக இருப்பினும் கற்போரை அது பற்றியீர்க்கக் கூடிய ஆற்றல்பெறும் என்பது அவர் கண்டுபிடிப்பு. இதை வைத்துத் திறனாய்வாளர்கள், சார்லஸ் டிக்கன்சு (Charles Dickens) போன்றவர்களின் கலைப்பண்பில் சிறப்பற்ற நாவல்கள் வெற்றி பெற்றதற்கு விளக்கம் தருவர்.

சர். ஜே.ஜி. பிரேசர் (Sir J.G. Frazer) என்பாரின் **The Golden Bough** எனும் பனிரண்டு பாக நூலானது மந்திரம், மதம், தொன்மம் பற்றிய ஆய்வுகளைக் கொண்ட விலைமதிப்பற்ற பெட்டகமாகும். அவர் தொன்மங்களைச் சடங்குகளோடு அதிகமாகத் தொடர்புபடுத்தாமல் பெருவீரர்களின் வாழ்க்கையில் நடந்த நிகழ்ச்சிகளைச் சுட்டுவனவாகப் பார்க்கிறார். 'கேம்பிரிட்ஜ் குழு' என்று அழைக்கப்படும் ஹாரிசன், கில்பர்ட் மரே, கார்ன்போர்டு, குக் ஆகியோரைக் கொண்ட அறிஞர் கூட்டம் பிரேசரின் கருத்துக்களைத் தனது கிரேக்க நாடக ஆய்வுகளுக்கு உரமாக்கிக் கொண்டது.

காசிரேர் (Cassirer) தமது **மனிதனைப் பற்றிய ஒரு கட்டுரை** (An Essay on Man) என்ற நூலில் தொன்மத்திற்கும் கவிதைக்குமுள்ள உறவைத் தொட்டுக் காட்டி விளக்கம் தராமல் செல்கிறார். கவிஞனும் தொன்மம் படைப்போனும் ஒரே உலகில் வாழ்வதுபோல் தோன்றக் காரணம் இருவரும் எல்லாப் பொருள்களுக்கும் உயிர் கொடுக்கும் ஆற்றல் (the power of personification) பெற்றிருப்பதால் தான். எந்தப் பொருளையும் அதற்கு உயிரும் அக வாழ்வும் மனிதவுருவும் கொடுக்காமல் அவர்களால் பார்க்க முடியாதென்கிறார். மொழியும் தொன்மமும் ஒரே மரத்தின் இரண்டு கிளைகள் போன்றவையென்பது அவர் முடிவு. சூசன் லாங்கர் (Susanne K. Langer) நல்ல தொன்மமானது உண்மை நிகழ்ச்சியைப் போன்றே உள்ளத்தைத் தாக்கக் கூடியதென்பார். தொன்மங்கள் புனிதத் தன்மையும் பொருள் ஆழமும் உடையனவாதலால் அவை உண்மையானவையாவென்ற கேள்வியையெழுப்புவது சிறுபிள்ளைத் தனமாகும். காசிரேர், லாங்கர் ஆகிய

இருவரும் தொன்மத்தைக் கவிதையாகக் கருதக்கூடாது என்னும் கட்சியினர். பழங்கதையும் (Legend) தொன்மமும் வனதேவதைக் கதையும் (Fairy tale) இலக்கியமாகாவென்றும் ஆனால் இலக்கியப் படைப்புக்கு உறுதுணை செய்யும் மூலப்பொருள்களாகும் என்றும் அவர்கள் வாதிட்டனர்.

பார்பீல்டு (Barfield) என்ற பேரறிஞர் தமது **கவிதை மொழி : பொருள்களில் ஓர் ஆய்வு** (Poetic Diction : A Study in Meanings) எனும் நூலில் தொன்மமென்பது மொழியின் ஒரு வியாதியென்று கூறிய மாக்சுமுல்லரைக் கடுமையாகச் சாடுகின்றார். தொன்மங்கள் தரும் ஞானமே இக்கூற்றை மறுக்கப் போதுமான சான்றாகும். தொன்மங்கள் இயற்கை நிகழ்ச்சிகளோடு ஒன்றியவை ஆயினும் அவற்றிலிருந்து தொன்மங்கள் பெறப்பட்டனவென்று கூறுவது தவறென்றும் அஃதே போல் மனிதனின் அக அனுபவங்களோடு அவை தொடர்புடையன வெனினும் அவற்றிலிருந்தே பெறப்பட்டனவென்று கூறுவதும் தவறாகுமென்றும் பார்பீல்டு சுட்டிக் காட்டினார்.

விஞ்ஞான அளவுகோல்களை வைத்துக்கொண்டு, தொன்மங்களை அளவிடுவது தவறாகுமென்பார், வீல்ரைட்டு (Philip Wheelwright). தொன்மம் கையாளும் தர்க்கம் விஞ்ஞானம் கையாளும் தர்க்கத்தினின்றும் வேறுபட்டது. தொன்மமும் விஞ்ஞானமும் ஒன்றோடொன்று சேரமுடியாத வேறுபட்ட அனுபவங்கள். விஞ்ஞானம் இயந்திர மாதிரிகளைப் பற்றிப் பேசுவது. தொன்மம் முழு மனிதர்கள் உணர்ந்த, அறிந்த, முழு அனுபவங்களைத் தருவது. கவிஞனுக்குத் தொன்மம் இன்றியமையாதது. ஏனெனில் அவனுக்கும் அவனது வாசகனுக்கும் பொதுவான ஒரு கூறாக அது விளங்கி அவர்களது உணர்வுகள் ஒன்றுபட உதவுகிறது. வீல் ரைட்டின் **கவிதைமொழி** கூறும் கருத்துகள் இவை.

இருபதாம் நூற்றாண்டின் தலைசிறந்த திறனாய்வாளர்களில் ஒருவரெனக் கருதப்படும் நார்த்ராப் ஃபிரையின் தொன்மம் பற்றிய எண்ணங்கள் ஏராளம். தொன்மம் கடவுளர்களையோ கடவுளையொத்த மனிதர்களையோ பாத்திரங்களாகக் கொண்ட கதையென்றும் அது வரலாற்றுக் காலத்திற்கு அப்பாற்பட்டதென்றும் இயற்கையிகந்த நிகழ்ச்சிகளைக் கொண்டதாகவும் அமைந்திருக்கும் என்பார். வன தேவதைக் கதைகள் தொன்மத்திலிருந்து வேறுபட்டவை. தொன்மங்கள்

பயபக்தியோடு ஏற்றுக்கொள்ளப் படவேண்டியவை; உண்மையிலேயே நிகழ்ந்தனவாக நம்பப்படுபவை; வாழ்க்கைக் கூறுகளை விளக்கும் பெருமை வாய்ந்தவை. ஆர்க்கீடைப் என்பது ஒரு கவிதையை மற்றொரு கவிதையோடு இணைக்கும் ஒரு குறியீடென்றும் நமது இலக்கிய வாழ்க்கையை ஒரு முனைப்படுத்த உதவுவதென்றும் ஃபிரை மொழிவார். தொன்மம், சடங்கு, கனவு ஆகிய மூன்றும் நெருங்கிய உறவு உடையவை. எனவே தொன்மத் திறனாய்வாளன் மனிதவியல், உளவியல் ஆகியவற்றில் வளர்ந்துவரும் எண்ணங்களைத் தெரிந்திருக்க வேண்டும். மனித அனுபவத்தைச் சித்திரிப்பதோடு அதற்கு விளக்கமும் தருகின்ற தொன்மம் என்ஸைக்ளோபீடியா போன்றது. அது கூறும் உண்மை, சான்றுகளால் நிறுவப்பட முடியாதது; வாழ்க்கையனுபவத்தின் அடிப்படையில் எழுந்தது. கவிஞன் தொன்மத்தைத் தனது படைப்பு நோக்கங்களுக்கு ஏற்பப் பயன்படுத்திக் கொள்கிறான். திறனாய்வாளன் தொன்மம் ஒன்று எவ்வாறு கவிதையாக மலர்ந்திருக்கிறது என்பதைக் கண்டு கூறுதல் வேண்டும். கவிஞன் பெற்றெடுக்கும் கவிதையாகிற குழவிக்குத் திறனாய்வாளன் மருத்துவச்சியாகப் பணிபுரிந்து அதனை வெளியுலகிற்கு அறிமுகப்படுத்தி அது இன்ன வகையினது என்றும் இனம் பிரித்துக் காட்டல் வேண்டும். ஒரு கவிதையைப் பெற்றெடுத்த பெருமை கவிஞனைவிடத் தொன்மத்தையே சாரும் என்பார் ஃபிரை.

எல்லா இலக்கியவகைகளும் தொன்மத்திலிருந்தே தோற்றமுற்றன என்பது அவர் கருத்து. அவர் இன்பியல் நாடகம், அற்புத நவிற்சிக் கதை, துன்பியல் நாடகம், அங்கதம் ஆகிய நான்கே மிக முக்கியமான இலக்கிய வகைகள் என்றும் அவை வாழ்க்கையின் படிகளைச் சுட்டி நிற்கின்றன வென்றும் வலியுறுத்துவார். காலை, நண்பகல், மாலை, இரவு என்ற கூறுகளைக்கொண்ட நாளிலும், நான்குபருவங்களைக் கொண்ட வருடத்திலும், பிறப்பு, இளமை, முதுமை, இறப்பு ஆகியவற்றைக் கொண்ட மனித வாழ்விலும் ஒரே அடிப்படைத் திட்டம் அமைந்துள்ளது; அதிலிருந்து தொன்மமானது ஒரு கடவுள் அல்லது ஆற்றலுடைய மனிதனைத் தலைவனாகக் கொண்ட கதையை அமைக்கிறது. வசந்த காலத்தோடு இன்பியல் நாடகத்தையும், வேனிற் காலத்தோடு அற்புத நவிற்சிக் கதையையும் (romances) இலையுதிர் காலத்தோடு துன்பியல் நாடகத்தையும், கார் காலத்தோடு அங்கதத்தையும் இணைத்துப் பார்த்தல் வேண்டும்.

இலக்கியப் பாடுபொருள்கள் (Literary Themes) எல்லாமே தொன்மத்திலிருந்து தோற்றம் பெற்றனவென்பதும் அவர் நம்பிக்கை, பிறப்பு, மறுபிறப்பு, உயிர்த்தெழுதல், கொடுமையின் தோல்வி ஆகிய அடிக்கருத்துக்களை இன்பியல் நாடகம், வசந்தம் ஆகியவற்றோடும், வெற்றி, திருமணம் ஆகியவற்றை அற்புத நவிற்சிக் கதை, வேனிற்காலம் ஆகியவற்றோடும், கதிரவனின் மறைவு, தலைவனின் தியாகம், இறப்பு, துரோகிகள், ஏமாற்றுக் கூட்டங்களின் தொழில், மறச் செயல்கள், கொலை, சிலுவையில் அறைதல் ஆகியவற்றை இலையுதிர் காலம், இரங்கற்பா ஆகியவற்றோடும், சிதைவு, ஆண்மையிழப்பு, பறிப்பு, வெள்ளக் கொடுமை, ஆன்மாவின் அல்லல் ஆகியவற்றைக் கார் காலத்தோடும் அங்கதத் தோடும் சேர்ப்பார்.

ஜோசப் கேம்பெல் (Joseph Campbell) என்பார் தலைவன் உலகிலிருந்து பிரிதல், விந்தை உலகொன்றில் அறிமுகப்படுத்தப் படல், பல அரிய சக்திகளைப் பெறல், புதிய ஆற்றலோடு உலகிற்குத் திரும்புதல் ஆகியன கூறும் தொன்மமே எல்லாவற்றிற்கும் அடிப்படைத் தொன்மம் (monomyth) என்பார். ராபர்ட் கிரேவ்ஸ் (Robert Graves), ஒரு பெண் கன்னியாக, மனைவியாக, சூனியக்காரியாக இன்பியல் நாடகமானால் காதலனை மணந்து இன்பம் தருபவளாக, துன்பியல் நாடகமானால் அவனை அழிப்பவளாக அமையும் தொன்மமே எல்லாவற்றிற்கும் அடிப்படைத் தொன்மம் என்பார். ஃபிரை, இழந்த உலகம், இழந்த அடையாளம் (Lost world or lost identity) அதனை மீண்டும் பெற மனிதனின் முயற்சி ஆகியன கூறும் கதையே அடிப்படைத் தொன்மம் என்பார். எல்லா இலக்கிய அடிக்கருத்துக்களும் தொன்மங்களோடு தொடர்புடையனவென்று அவர் கருதுவதால், கவிதையின் மூல காரணம் தொன்மமேயென்று நம்புவதால், கவிஞனின் தனித் தன்மையில் அவருக்கு அக்கறையில்லை. இதனால் கவிஞனை எடையிடுவதை அவர் எதிர்க்கிறார். அது தேவையற்றதென்றும் பல சமயங்களில் முட்டாள்தனமாகவும் சிறுபிள்ளைத் தனமாகவும் அமையும் என்றும் கருதுகிறார். எலியட்டின் கவிஞர் பற்றிய மதிப்பீடுகளை (Value judgements) எள்ளி நகையாடுகிறார். ஒரு நூலின் இலக்கிய வகையைத் துல்லியமாக இனம் பிரித்துக் காட்டுவதே திறனாய்வாளனின் முதல் கடமையென்பது அவர் எண்ணம். இதனை எல்லாத் தொன்மத் திறனாய்வாளர்களும் ஏற்றுக் கொள்வதில்லை. தொன்மங்களை உயர்ந்த இலக்கியத்திலும் பாமர இலக்கியத்திலும் கூடக் காணலாம். பாமர

இலக்கியம் தொன்மத்தை எந்தவித ஒளிவு மறைவுமின்றிக் காட்டுகிறது. ஹென்றி ஜேம்சு, ஜேம்ஸ் ஜாய்ஸ் போன்ற எழுத்தாளர்களின் கையில் தொன்மம் எளிய முறையிலன்றி அறிவாற்றலுடன், ஆழ்ந்த பொருளுடன் கையாளப்படுகிறது.

திறனாய்வு ஒரு விஞ்ஞானமாக ஆக்கப்படல் வேண்டும், ஆக்கப்படக்கூடும் என்பது ஃபிரையின் நம்பிக்கை. தொன்மத் திறனாய்வின் தன்மையையும் உயர்வையும் பற்றிப் பேசும் இவர் எல்லாத் திறனாய்வு வகைகளையும் அது தன்னுள்ளடக்கித் திறனாய்வு வகைகளின் வேற்றுமைகளைத் தகர்த்துவிட்டது என்பார். தொன்மத் திறனாய்வாளன், சமூகவியல் திறனாய்வாளனாக, உளவியல் திறனாய்வாளனாக, புதுமைத் திறனாய்வாளனாக, மொழியியல் திறனாய்வாளனாகப் பல சமயங்களில் பணியாற்றுகிறான். ஏதேனும் ஒரு திறனாய்வு வகையை மட்டும் ஓர் அறிஞன் கைக் கொள்ள முனைதல் தவறாகும். இதனால் இலக்கியம் தவிர்த்த மற்றோர் இயலுக்கு அவன் அடிமையாகிறான் என்பது இவர் கொள்கை.

இலக்கியம் தனி உலகம் என்றும் அதனைத் தனிப் பொருளாக, வேண்டிய எல்லாவற்றையும் தன்னகத்தே கொண்ட ஓர் உயிர்ப்பொருளாகக் காணவேண்டும் என்றும் சொல்லுகின்ற புதுமைத் திறனாய்வாளர்கள் அது உலகத்தோடு, மனித வாழ்க்கையோடு, சமூகத்தோடு எந்தவிதமான தொடர்பு உடையது என்ற கேள்விக்கு விடை பகரவில்லை. ஃபிரை பேசுகின்ற கருத்தமைப்பில் இந்த உறவு தெளிவுபடுத்தப்படுகிறது. ஆனால் அவர் இலக்கிய ஆசிரியனுக்குப் படைப்பில் பெரும்பங்கு அளிக்காததை லெஸ்லி ஃபீட்லர் போன்ற தொன்மத் திறனாய்வாளர்களே கண்டிப்பர். அன்னார் கவிஞனின் வாழ்க்கைக்கும் அவனது கவிதைக்கும் மிக நெருங்கிய தொடர்பு உண்டென்றும் கவிஞனைப் புறக்கணித்துக் கவிதையை ஆய்வது பயனற்றது என்றும் கூறுவர்.

ரிச்சர்ட் சேஸ் (Richard Chase) பிற யாவரையும் விட அதிகமாகத் தொன்மத்தின் பெருமை பேசுபவர்; தொன்மமே கவிதையென்பவர். அஃதே கதை இலக்கியம், கவிதை இலக்கியம் என்பது அவர் துணிபு. தொன்மமும் அறிவியலும் வேறுபட்ட மனிதத் தேவைகளைப் பூர்த்தி செய்கின்றன வென்றும் அவையிரண்டுக்கும் உள்ள பூசல்

பொருளற்றதென்றும் தொன்மத்தை அறிவியல் யுகம் அழித்துவிடுமென்று கூறுபவர்கள் தொன்மத்தின் தன்மையைச் சரிவரப் புரிந்து கொள்ளவில்லையென்றும் அறைகூவுவார். தொன்மங்கள் சமூகக் கட்டுப்பாடுகளையும் பழக்க வழக்கங்களையும் காக்க எழுந்தவை. அவை நிகழ்காலத்தையும் எதிர் காலத்தையும் கருத்தில் கொண்டவை. உலகின் இயங்கு சக்தியை அவை உறுதிப்படுத்துகின்றன (reaffirm the dynamism of the world); வாழ்க்கையின் சிக்கல்களையும் சிறப்புக்களையும் நாடகப் படுத்திக் காட்டி, மனிதனின் நோய் தீர்க்கும் மூலிகைகளாகப் பயன்படுகின்றன. மனிதனுள்ளிருக்கும் தீய சக்திகளைக் கிறித்துவ மதமானது ஒரு காலத்தில் கட்டுக்குள் வைத்திருந்ததென்றும் இப்பொழுது அக்கூண்டே உடைந்து விட்டதால் கவிஞனே தொன்மத்தின் மூலம் இவ்விலங்குத் தன்மையைச் சிறைப்படுத்தி வைக்க வேண்டிய நிலை உள்ளதென்றும் இவர் பேசுவார். மிர்சியா எலையடு (Mircea Eliade), தொன்மமானது பழங்குடி மக்களின் அனுபவமாகக் கடவுளர்களின் செயல்களைக் கூறுவது; அது உண்மையானது; ஏனென்றால் யதார்த்தத்தைப் பற்றியது; புனிதமானது ஏனென்றால் அதிமனித ஆற்றலைப் பற்றிப் பேசுவது என்பார்.

தொன்மம் பற்றிய பிரெஞ்சு மனிதவியல் மேதை லெவி ஸ்டிராஸின் (Levi Strauss) கருத்துக்கள் வியப்பானவை; சிந்திக்கத் தூண்டுபவை. அவர் தர்க்க ரீதியான சிந்தனைக்கும், தொன்மத்தில் உள்ள சிந்தனை முறைக்கும் வேறுபாடு இருப்பதாகக் கருதுவது தவறு என்பார். இது, ஒரு தத்துவ நூலை எவ்வாறு படிக்கவேண்டுமெனத் தெரிந்த நமக்குத் தொன்மத்தையெவ்வாறு படிக்கவேண்டுமெனத் தெரியாததையே காட்டுகிறது என்பது அவர் வாதம். தொன்மத்தில் கையாளப்படுகின்ற தர்க்கமுறை விஞ்ஞானத்தில் கையாளப்படும் தர்க்கமுறையைப் போன்றே ஆழமும் கட்டுப்பாடும் அமைந்ததாகும். இரண்டுக்கும் தேவையான சிந்தனை முறையின் தரத்தில் ஏற்றத்தாழ்வு இல்லை. பழம் மனிதனுக்கும் தற்போதைய மனிதனுக்கும் சிந்தனையாற்றலில் வேற்றுமையேயில்லை. பழங்குடியினர் சிறுபிள்ளைத் தனமும் அறியாமையும் மூடநம்பிக்கையும் உடையவரெனக் கருதுவது முற்றும் தவறு. இந்த நூற்றாண்டு மனிதனின் நுண்மாண் நுழைபுலம் ஐயாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன் வாழ்ந்தவனுக்கும் அவ்வாறே அமைந்திருந்தது. அவனுடைய தர்க்க ஆற்றலானது

பருப்பொருள்களின் வேறுபாடுகளைப் பற்றியது; வெந்தது, வேகாதது (raw and cooked) ஈரமானது, உலர்ந்தது (wet and dry) ஆண், பெண் என்பவை பற்றியது; இன்றைய மனிதனின் தர்க்க ஆற்றலானது நுண் பொருள்களின் வேறுபாடுகள் பற்றியது. ஆனால் தர்க்க ஆற்றலில் இருவகையினர்க்கும் எந்தவித உயர்வு தாழ்வுமில்லை. ஒவ்வொரு தொன்மத்திற்கும் ஒரு குறிப்பிட்ட முக்கியத்துவம் உண்டென்ற யுங்கின் கருத்தை லெவி ஸ்ட்ராஸ் மறுத்தார். இது முன்னாள் மொழியியலார் ஒவ்வொரு ஓசையும் ஒரு குறிப்பிட்ட பொருளோடு நெருங்கிய உறவுடையதென்று தவறாகக் கருதியதை ஒக்கும் என்பார். தொன்மமானது பல உள்ளமைப்புக்களைக் கொண்டு கட்டப்பட்டது. அதன் எல்லாவிதமான மாற்றங்களையும் சேர்த்து எண்ணப்பட வேண்டியது (A myth consists of all its versions). மாற்றங்களே ஒரு தொன்மத்தின் கட்டமைப்பை வெளிப்படையாகச் சுட்டிக் காட்டுகின்றன. இதற்கு நம் இலக்கியத்திலிருந்து சான்று வேண்டுமானால், அகலிகை பற்றிய தொன்மத்தை ஆய்வார், அதில் கால, சமூக வேறுபாடுகளால் ஏற்படுத்தப்பட்ட மாற்றங்களையெல்லாம் சேர்த்தே ஆராயவேண்டும் என்பதைக் குறிப்பிடலாம்.

தொன்மத் தொகையெனும் ஓர் அறிவியலுக்கு முன்னுரை (Introduction to a Science of Mythology) என்ற மாபெரும் நூலின் முதல் பகுதியில் லெவி ஸ்டிராஸ் பிரேசிலில் வாழ்ந்த பழங்குடிகளான பரோரோ இந்தியர்களின் ஒரு தொன்மத்தை ஆய்வுக்கு எடுத்துக் கொள்கிறார். அதனை அப்பழங்குடியினரின் சிந்தனையோடு இணைத்து அவர்களின் ஏனைய தொன்மங்களையும், அருகில் வாழ்ந்த ஏனைய குழுக்களின் தொன்மங்களையும் கட்டமைப்பு ஆய்விற்கு உட்படுத்துகிறார். இவ்வாராய்ச்சியால் மனிதன் எவ்வாறு தொன்மங்களால் சிந்திக்கிறான் என்பதையும் தொன்மங்கள் எவ்வாறு மனித மனத்தை அவன் அறியாமலே ஆட்கொள்கின்றனவென்பதையும் நிறுவ முயல்கிறார்.

இவ்வாறெல்லாம் தொன்மம் பற்றிய கருத்துக்களில் பலவேறுபாடுகள் இருப்பினும், தொன்மக் காவலர்கள் யாவரும் மனிதனது அறிவாற்றலைப் போலவே அவனுக்குத் துணைசெய்யக்கூடிய விந்தைக்குரிய உணர்வு ஆற்றல் ஒன்று உண்டென்பதைத் தொன்மங்கள் வலியுறுத்துகின்றன என்று நம்புகின்றனர். தொன்மத் திறனாய்வின் சிறப்புகள் பல. அது ஏனைய திறனாய்வுகளுக்கு எதிரானது அன்று,

அவைகளையெல்லாம் தன்னுள் அடக்கியது. மனிதவியல், உளவியல், தத்துவம், இலக்கியக் கருத்தியல் (Literary theory) ஆகியவற்றை ஒருங்கு இணைக்கிறது; சமூகவியல் திறனாய்வாளர்களும் புதுமைத் திறனாய்வாளர்களும் கண்டு சொல்லமுடியாத சில இலக்கிய மேதைகளின் சிறப்பைத் தொன்மத் திறனாய்வால் காட்டமுடியும். சான்றாக, ஃபெனிமோர் கூப்பர், ஆர்.எல். ஸ்டீவன்சன் போன்றோரின் படைப்புகள் பாமரரையும் கல்வியறிவு பெற்றோரையும் கவரக் காரணமான சிறப்பு என்னவென்பதைத் தொன்மத் திறனாய்வுதான் அறுதியிட்டுக் கூற முடிந்தது. அஃதே கலைக்கும் மற்றைய மனித அனுபவங்களுக்குமுள்ள தொடர்புகள் பற்றிப் பேச முடியும். கற்பனையின் ஆற்றலை அறியப் புதுவழிகளை அது நமக்குக் காட்டியது. விஞ்ஞானிகளையும் கலைஞர்களையும் கூடத் தொன்மத் திறனாய்வு ஒன்றுசேர்க்க முயல்கிறது.

* * * * *

10. சம்பந்தர் தேவாரத்தில் தொன்மம்

தமிழ் இலக்கியத்தில் சங்கச் சான்றோர் பாடல்களிலிருந்து இருபதாம் நூற்றாண்டின் புதுக்கவிதைகள் வரையிலும் இந்தியத் தொன்மங்களின் தாக்கம் ஆழமாகவும் விரிவாகவும் ஏற்பட்டிருக்கக் காணலாம். சமய நூல்களில் வேதங்கள், உபநிடதங்கள், புராணங்கள், இதிகாசங்கள் ஆகியவற்றின் செல்வாக்கு மிகுதியாக இருப்பது இயல்பாகும். ஆனால் சைவ, வைணவ சமயங்களின் சார்பற்ற நூல்களிலும் கூட இராமாயணம், மகாபாரதம் ஆகியவற்றின் தாக்கம் தொடர்ந்து நிலைத்திருப்பது வியப்பிற்குரியதாகும். இவ்விரு காப்பியங்களிலும் வரும் கதைகளையும் நிகழ்ச்சிகளையும் பாத்திரங்களையும் கருத்துகளையும் தமிழ் எழுத்தாளர்கள் தமது கவிதைகளிலும் நாவல்களிலும் சிறுகதைகளிலும் கட்டுரைகளிலும் நேரடியாகவும் மறைமுகமாகவும் உடன்பாட்டு நிலையிலும், எதிர்மறைப் போக்கிலும் பலமுறைகளில் கையாண்டுள்ளனர். அரவிந்தர் தமது **இந்தியப் பண்பாட்டின் அடித்தளங்கள்** (The Foundations of Indian Culture) எனும் நூலில் இந்தியத் தொன்மங்கள் இந்தியர்களின் வாழ்வில் இரண்டறக் கலந்த தன்மையைத் தெளிவாகச் சுட்டுகிறார்:

> எல்லையற்ற பரம் பொருள் நமக்கு (இந்தியர்களுக்கு) மிக அருகானது; தெய்வங்கள் நமக்குக் கண் கண்ட பொருள்களாகும்; அப்பாலைக்கப்பாலுள்ள உலகங்களெல்லாம் நம் சொந்த வாழ்வில் உறைபவை; மேலை அறிவிற்குத் தொன்மம் என்றும் கற்பனை யென்றும் தோன்றுவது நமக்கு நிதர்சனமானது; நமது அகமன வாழ்க்கையின் ஒரு கூறும் ஆகும். அங்கு அழகிய கவித்துவம் வாய்ந்த கருத்தென்றும் தத்துவக் கண்ணோட்டம் என்றும் கருதப்படுவது இங்கு நாம் வாழ்க்கையில் மீண்டும் மீண்டும் துய்க்கின்ற ஒரு பொருளாகும். *(ப.303)*

இந்தியக் கவிஞர்கள் நமது தொன்மங்களின் பெருமையுணர்ந்து அவற்றில் படிந்துள்ள களிம்பை நீக்கி அவை தமது பொலிவை மீண்டும் பெற்று ஒளிவீசுமாறு தமது கவிதைகளில் கையாள வேண்டுமென்று அரவிந்தர் வலியுறுத்தினார்.

அவரது படைப்புகளில் கிரேக்க, இந்தியத் தொன்மங்கள் மனித வாழ்வின் பொருளைப் புலப்படுத்தப் பயன்படுத்தப் பெறுகின்றன. மகாபாரதத்தில் இடம்பெறுகின்ற சாவித்திரி, சத்தியவான் கதை புதிய முலாம் பூசப்பெற்று உட்பொருள் செறிந்த படிமக் காவியமாக அவரது **சாவித்திரி** எனும் நீண்ட கவிதையில் சிறப்புறுகின்றது. அரவிந்தரின் வழியைப் பின்பற்றி, ஆனால் தமக்கே உரிய முறையில் பாரதி, மகாபாரதத்தின் கதைத் தலைவியான பாஞ்சாலிக்குப் புத்துருவம் கொடுத்தார். கண்ணன் பாட்டில் ஆழ்வார்களின் அடியொற்றி அவர்கள் பாதையில் சென்றாலும் கண்ணனைத் தமது நண்பனாகவும் தாயாகவும் தந்தையாகவும் ஆண்டானாகவும் அடிமையாகவும் குருவாகவும் சீடனாகவும் படைத்துக் கண்ணனைப் பற்றிய தொன்மங்களுக்கெல்லாம் புதுப்பொருள் ஏற்றினார்.

தொன்மங்களின் ஆழ்ந்த பொருளைத் துலக்கி அவற்றைச் சிறப்புறப் பயன்படுத்தல் தமிழ் இலக்கிய மரபிற்குப் புதியதன்று. சங்கப் பாடல்களில் சிவன், திருமால், திருமகள், முருகன், இந்திரன், இராமன், கண்ணன், பலராமன் ஆகியோர் சுட்டப்பெறுகின்றனர். முரஞ்சியூர் முடிநாகராயர், சேரமான் பெருஞ்சோற்று உதியன் சேரலாதனைப் பாராட்டும் பாடலில் பாரதப் போரில் ஈடுபட்ட இரண்டு படைகளுக்கும் அவன் சோறளித்த பெருமை இடம் பெ.றுகிறது.

> அலங்குளைப் புரவி ஐவரொடு சினைஇ
> நிலந்தலைக் கொண்ட பொலம்பூந் தும்பை
> ஈரைம் பதின்மரும் பொருது, களத்து ஒழியப்
> பெருஞ்சோற்று மிகுபதம் வரையாது கொடுத்தோய். *(புறம்.2)*

சில பாடல்களில் தொன்ம நிகழ்ச்சிகள் பொருள் பொதிந்த உவமைகளாகிக் கவிதைக்கு அழகூட்டுகின்றன. "முக்கண் செல்வர்", "ஓங்கு மலைப் பெருவில் பாம்பு ஞாண் கொளீஇ, ஒரு கணை கொண்டு மூவெயில் உடற்றிப் பெருவிறல் அமரர்க்கு வென்றி தந்த கறைமிடற்று அண்ணல்",

"ஏற்றுவலன் உயரிய எரிமருள் அவிர்சடை மாற்றருங் கணிச்சி மணி மிடற்றோனும்", "நன்றாய்ந்த நீள் நிமிர்சடை முது முதல்வன்", "ஆல் அமர் கடவுள்" என்றெல்லாம் பாராட்டப் பெறுகின்ற சிவபெருமான் நஞ்சையுண்டு உலகைக் காத்த செய்தி ஔவையார் பாடலில் உவமையாகிறது. நீண்ட வாழ்நாளைத் தருவதும் அரிதின் முயன்று பெற்றதுமான நெல்லிக் கனியை அவன் உண்ணாது தனக்கு அளித்த அதியமானின் உளச் செவ்வியைப் பாராட்டுகின்ற ஔவை அவனை

பால்புரை பிறைநுதல் பொலிந்த சென்னி
நீலமணி மிடற்று ஒருவன் போல
மன்னுக பெரும நீயே! *(புறம்.91)*

என்று வாழ்த்துகிறார். அமுதைப் பிறர்க்களித்துத் தான் நஞ்சை உண்டும் சிவன் நிலை பெற்றிருந்தாற்போல், கனியைத் தனக்களித்த அதியமான் இடைப்படும் இன்னல்களையெல்லாம் வென்று நிலை பெற்றிருத்தல் வேண்டும் என்று ஔவை குறிப்பால் உணர்த்தத் தொன்மம் பயன்படுகிறது.

ஊன் பொதி பசுங்குடையார் எனும் புலவர் மன்னன் ஒருவன் ஈந்த பெருஞ் செல்வத்தைப் பெற்ற தமது உறவினர் செயலை நகைச்சுவை தோன்ற, சீதையின் அணிகளைக் கண்டெடுத்த குரங்கினத்தின் செயலோடு ஒப்பிட்டு உவகையுறுகிறார்:

இலம்பாடு உழந்த என் இரும்பேர் ஒக்கல்
விரல்செறி மரபின செவித்தொடக்கு நரும்
செவித்தொடர் மரபின விரல் செறிக்கு நரும்
அரைக்கமை மரபின மிடற்றியாக்கு நரும்
மிடற்றமை மரபின அரைக்கியாக்கு நரும்
கடுந்தெறல் இராமன் உடன்புணர் சீதையை
வலித்தகை அரக்கன் வௌவிய ஞான்றை
நிலஞ்சேர் மதரணி கண்ட குரங்கின்
செம்முகப் பெருங்கிளை இழைப் பொலிந்தா அங்கு *(புறம்.378)*

மாறோக்கத்து நப்பசலையார் பாடலில் மன்னனை 'இழந்து உழலும் சோழநாட்டின்கண் சோழமன்னனின் திங்கள்போலும் வெண்குடையைத் தோற்றுவித்து அதனைப் புதுமை உண்டாக நிலை பெறுவித்த வீரனின் அருஞ்செயல் அசுரர் ஞாயிற்றைக் கவர்ந்து செல்ல அதனால் உலகம்

அல்லல் உற்றபோது கண்ணன் அதனை மீண்டும் கைப்பற்றி வானில் நிலைநிறுத்திய பெருஞ்செயலோடு ஒப்பிடப்பெறுகிறது. கண்ணன் 'அஞ்சன வுருவன்' என்று இப்பாடலில் வருணிக்கப்படுவது நோக்கற்பாலது.

அணங்குடை அவுணர் கணங்கொண்டு ஒளித்தெனச்
சேண் விளங்கு சிறப்பின் ஞாயிறு காணாது
இருள் கண்கெடுத்த பருதி ஞாலத்து
இடும்பைகொள் பருவரல் தீரக் கடுந்திறல்
அஞ்சன வுருவன் தந்து நிறுத்தாங்கு
. . . .
அருவழி இருந்த பெருவிறல் வளவன்,
மதிமருள் வெண்குடை காட்டி, அக்குடை
புதுமையின் நிறுத்த புகழ் மேம்படுந! *(புறம்.174)*

அகநானூற்றுப் பாடல் ஒன்றில் இராமன் கைகவித்துப் பறவை ஒலி அடக்கியமை, ஊர் ஒலி அடங்கியமைக்கு உவமையாகிறது.

வென்வேற் கவுரியர் தொல்முது கோடி
முழங்கு இரும்பௌவம் இரங்கும் முன்துறை
வெல்போர் இராமன் அருமறைக்கு அவித்த
பல்வீழ் ஆலம் போல
ஒலி அவிந்தன்று இவ் அழுங்கல் ஊரே. *(அகம்.70)*

இராவணன் கயிலை மலை எடுத்தமை கலித்தொகையில் கபிலர் பாடலில் படம் பிடித்துக் காட்டப்பெறுகிறது.

இமையவில் வாங்கிய ஈர்ஞ்சடை அந்தணன்
உமையமர்ந்து உயர்மலை இருந்தனனாக
ஐயிரு தலையின் அரக்கர் கோமான்
தொடிப்பொலி தடக்கையில் கீழ்புகுத்து அம்மலை
எடுக்கம் செல்லாது உழப்பவன் போல
உறுபுலி உரு ஏய்ப்பப் பூத்த வேங்கையைக்
கறுவு கொண்டு அதன்முதல் குத்திய மதயானை
நீடு இருவிடர் அகம் சிலம்பக்கூய், தன்
கோடு புய்க்கல்லாது, உழக்கும் நாட! கேள்.

இப்பாடலுக்கு உரை கூறும் நச்சினார்க்கினியர் 'வேங்கையைக் குத்திய யானை கோடு புய்க்கல்லாது உழக்கும்' என்பது உள்ளுறை உவமம் என்றும் 'வரையெடுத்தற்குக் கையைக் கீழே செருகி அம்மலையை எடுத்தலாற்றாது வருந்துகின்றவனைப் போல' என்பது ஏனை உவமம் என்றும் ஏனை உவமம் உள்ளுறை உவமத்தைத் தருகின்ற கருப்பொருட்குச் சிறப்புக் கொடுத்து அதுவும் உள்ளுறை உவமம் போலத் திணை உணர்த்தலைத் தள்ளாது நின்றது என்றும் இது வினை உவமப் போலியாகுமென்றும் குறிப்பிடுவார். சிவபெருமான் மேருமலையை வில்லாகக் கொண்டு, திரிபுரம் எரித்தாரென்பதும் ஐயிரு தலையின் அரக்கர் கோமான் என்று பாராட்டப் பெறும் இராவணன் ஈசனும் உமையும் இருந்த வெள்ளி வரையைத் தூக்க முயன்று தோற்றான் என்பதும் பின்னால் பெருவழக்கு ஆயின.

தொன்மத்தைப் பயன்படுத்தும் சங்க இலக்கிய மரபு காலம் செல்லச் செல்ல அளவிடற்கரிய வகையில் விரிந்து பெருகியது. நாயன்மார்களும் ஆழ்வார்களும் இராமாயண, மகாபாரதக் கவிதைகளிலிருந்தும் பல புராணங்களிலிருந்தும் பெற்ற தொன்மங்களை யெல்லாம் தமது பக்திப் பாடல்களில் பலவாறாகக் கையாண்டனர். தேவாரத்தைப் பொறுத்தமட்டில் இரண்டு தொன்மங்கள் மீண்டும் மீண்டும் குறிக்கப்பெறுகின்றன. இவை இலிங்கோத்பவ மூர்த்தியின் கதையும் இராவணன் செறுக்கடக்கிய கதையும் ஆகும். இரண்டுமே சிவனின் ஈடு இணையற்ற ஆற்றலையும் அவனுக்கும் அவனது அடியார்களுக்கும் உள்ள உறவையும் வலியுறுத்துபவை. இவற்றிற்கு அடுத்தபடியாகச் சிவன் திரிபுரம் அழித்த கதை சிறப்புப் பெறுகிறது. எரியுண்ட மூன்று ஊர்களும் மும்மலங்களைக் குறிப்பதால் ஆணவம், கன்மம், மாயை ஆகியவற்றிலிருந்து மனிதவுயிர்கள் விடுதலை பெறவேண்டும் என்பதை இக்கதை உருவகிக்கும் என்பர்.

அப்பர் தமது தசபுராணத் திருப்பதிகத்தில் சிவன் பாற்கடலிலிருந்து வெளிப்பட்ட நஞ்சைத் தமது கண்டத்தில் தேக்கிவைத்தமை, பிரமனும் திருமாலும் அடிமுடி காணாதவாறு பெருந்தூணாகத் தோன்றி நின்றமை, ஆலிலையின்மேல் பாற்கடலில் பள்ளி கொண்டிருக்கும் திருமாலுக்கும் பரம்பொருள் ஆகியமை, தாருகா சூரனின் உடலைக் கிழித்து நடனம் ஆடியமை, மூன்று கோட்டைகளையுடைய அசுரர்களை மேருவை வில்லாகக் கொண்டு வாசுகியை நாணாக்கி, அக்கினிக் கணைதொடுத்து எரித்துச் சாம்பலாக்கியமை, மார்க்கண்டேயரைக் கொல்ல முனைந்த காலனைக்

காலால் உதைத்தமை, தக்கனின் வேள்வி அழித்தமை, உமை இரு கண்களையும் திருக்கரங்களால் மூட, உலகம் இருண்டபோது நெற்றிக் கண்ணைத் திறந்து ஒளி உண்டாக்கியமை, கரும்புவில் கொண்டு மலர்க்கணை தொடுத்த காமனை நெற்றிக் கண் திறந்து எரித்தமை, திருமால் சலந்தராசுரனைக் கொல்வதற்காகத் தனது கால் விரலால் தோற்றுவித்த ஆழிப்படையை அளித்தமை, கயிலையை எடுக்கமுயன்ற இராவணனின் தோளும் முடியும் இற்று வீழுமாறு விரலை ஊன்றியமை ஆகிய அருஞ்செயல்களை வியந்து பாடுகிறார்.

இப்புராண நிகழ்ச்சிகளைப் பலமுறை வெவ்வேறு வகைகளில் சொல்லி மகிழும் தேவார ஆசிரியர்கள் சிவனின் அறுபத்து நான்கு திருவிளையாடல்கள் என்று குறிக்கப்படுவனவற்றுள் அதிக ஈடுபாடு காட்டவில்லை. இவற்றுள் சம்பந்தர் பத்தையும், அப்பர் ஒன்பதையும், சுந்தரர் ஏழையும் மட்டுமே சுட்டுகின்றனர். இம்மூவர் பாடியுள்ள தேவாரங்களின் பதிகங்களில் பாடல் அமைப்பு முறையில் ஒரு கட்டுக் கோப்பைக் காணலாம். சம்பந்தரின் பதிகங்கள் ஒவ்வொன்றிலும் பெரும்பாலும் பதினோரு பாடல்கள் உண்டு. அவற்றுள் முதல் ஏழு தலத்தை வருணிப்பவை; சிவன் புகழ்பேசுபவை, எட்டாம் பாடல் இராவணனின் கயிலை முயற்சியைக் கூறும்; ஒன்பதாம் பாடல் சிவனின் அடிமுடி காணாத வரலாறு தரும்; பத்தாவது புத்த, சைன சமயத்தாரைக் கடுமையாகச் சாடும். பதினோராம் பாடலில் தன்னையே பாடுகின்ற சம்பந்தர் தம் பாடல்களை ஓதுவார் பெறக் கூடும் பலன்களைச் சொல்கிறார். அப்பரின் பதிகங்களில் இத்தகைய ஒருமைப்பாடு இல்லையாயினும் அவை ஒவ்வொன்றின் இறுதிப்பாடலிலும் கயிலையைப் பெயர்க்க முயன்ற இராவணனுக்கும் ஈசன் அருள் செய்தமை போற்றப்பெறுகிறது. சிவபக்தனான அரக்கர் தலைவன் செருக்குற்று ஆணவம் தலைக்கேற, கயிலை மலை மேலும் தனது தேரைச் செலுத்த முயன்றதும் அது முடியாமல் போக, மலையைக் கைகளால் பெயர்க்கமுயன்று ஈசனின் கால் விரலால் நசுக்கப்பட்டு அலறியதும் இரண்டு பெரும் படிப்பினைகளைத் தரும் கதையென்று அப்பர் எண்ணியிருக்க வேண்டும். தான் எனும் அகந்தை அளவுக்கு மீறினால் அழிவு நிச்சயம் என்பதையும் எத்தகைய கொடிய பாவியையும் ஈசன் மன்னித்துக் கருணை காட்டுவான் என்பதையும் வலியுறுத்தத் தன்னடக்கமும் பணிவும் மிகக் கொண்ட அப்பர் இராவணன் கதையைப் பலவாறு சொல்லிச் சொல்லி மகிழ்கிறார். பத்துத் தலைகளும் நெருக்குண்டு தவித்த இராவணன் வாய்விட்டு அலறி,

முன்கை நரம்பினை வெட்டி எடுத்து இசைபாட, இறைவன் அவனை மன்னித்ததோடு மட்டும் அல்லாமல் வாளும் வாழ்நாளும் அளித்து அருள்புரிந்த தன்மை அப்பரை வியப்பில் ஆழ்த்துகிறது. திருமறைக் காட்டுப் பதிகம் ஒன்றின் பத்துப் பாடல்களுமே இந்நிகழ்ச்சியை வருணிக்கின்றன. "தேரையும் மேல் கடாவித் திண்ணமாத் தெழித்து நோக்கி ஆரையும் மேலுணரா ஆண்மையால் மிக்கான்" "முக்கிமுன் வெகுண்டு எடுத்த முடியுடை அரக்கர்கோன்", "மிகப்பெருத்து உலாவ மிக்கான் நக்கொரு தேர்கூவி அகப்படுத்தென்று தானும் ஆண்மையால் மிக்கரக்கன்", "அந்தரத் தேர் கடாவி யாரிவன் என்று சொல்லி உந்தினான் மாமலையை ஊன்றலும் ஒள் அரக்கன்", "தடுக்கவும் தாங்க வொண்ணாத் தன்வலி யுடையனாகிக் கடுக்கவோர் தேர் கடாவிக் கைபிருபதுகளாலும் எடுப்பன் நான் என்ன பண்டம் என்றெடுத்தானை", "நாள் முடிக்கின்ற சீரான் நடுங்கியே மீது போகான் கோள்பிடித்தார்த்த கையான் கொடியன் மாவலியன்", "பத்துவாய் இரட்டிக் கைகள் உடையன் மாவலியன்", "பக்கமே விட்ட கையான் பாங்கிலா மதியனாகிப் புக்கனன் மாமலைக் கீழ்ப் போதுமாறு அறிய மாட்டான்", "பாங்கிலா மதியன்", "முன்கைமா நரம்பு வெட்டி முன்னிருக்கு இசைகள் பாட" என்றெல்லாம் வருணித்து ஆணவத்தோடு விண்ணிலே தேரைச் செலுத்திச் செல்லும் இராவணன் கயிலை மலையைக் கண்டு அதனை எளிதில் அப்புறப்படுத்திவிடலாம் என்றெண்ணி, மதிகெட்டுப் போய் இருபது கைகளாலும் பெயர்த்தெடுக்க முயன்று, மலைமீதிருந்த உமையாள் அஞ்சி நடுங்கி அலற, சிவபெருமான் தன் கால் விரலை மலைமீது அழுந்த ஊன்றிய அளவிலே அரக்கன் தலையும் கைகளும் நசுங்கி அலறி, முன்கை நரம்பை வெட்டி, இறைவனுக்கு இனிய இசைபாடி வேண்ட, இறைவன் அவனை மன்னித்துவிடுத்ததோடு அல்லாமல் கருணைகொண்டு வாளும் அளித்தான் என்ற கதையை அப்பர் சொல்லி வியப்புறுகிறார். தனக்கு இடையூறு செய்ய முனைந்த அரக்கனுக்கே அருள் செய்த இறைவன் மன்னுயிர்க் கெல்லாம் அருள் செய்வான் என்பதைக் கூறவும் வேண்டுமோவென்பதே அப்பரின் வினாவாகும்.

சம்பந்தர் தேவாரத்தில் எப்பதிகத்தை எடுத்துக்கொண்டாலும் அவர் சிவபெருமானின் ஆற்றலைச் சிறப்பிக்கும் தொன்மங்களைக் கலை நயத்தோடு சொல்லிச் செல்லக் காணலாம். சான்றாக, முதல் திருமுறையின் முதல் பதிகத்திலே இறைவனின் திருக்கோலத்தையும் எல்லாவுயிர் களிடத்தும் அவன் கொண்டுள்ள அருள் உணர்வையும் அடியார்

பால்காட்டும் அளவற்ற அன்பையும் வழிதவறிச் செல்வாரை ஒறுக்கும் வலியையும் தெளிவிக்கும் திருவிளையாடல்கள் பல குறிப்பாகப் பேசப்படுகின்றன. சம்பந்தர் பிறந்த ஊராகிய காவிரியின் வடகரைத் தலமான சீகாழி பன்னிரண்டு பெயர்கள் கொண்டது. ஒவ்வொரு பெயரும் இறைவனின் அருட்செயல் ஒன்றைச் சுட்டுவது. பிரமன் ஈசனை வழிபட்ட இடமாதலால் பிரமபுரம் என்றும் இறைவன் மூங்கில் வடிவில் தோன்றினான் ஆதலின் வேணுபுரம் என்றும் தேவர்களின் புகலிடமானதால் புகலி என்றும் குருபகவான் வழிபட்டதால் வெங்குரு என்றும் பிரளய காலத்தில் சிவன் தோணியில் காட்சி தருதலால் தோணிபுரம் என்றும் பூமியைப் பிளந்த இரணியாக்கதனை வதம் செய்த வராகமூர்த்தி வழிபட்டதால் பூந்தராய் என்றும் இராகுக் கிரகம் பூசித்ததால் சிரபுரம் என்றும் புறாவடிவத்தில் வந்த அக்கினியால் சிபி நற்கதி பெற்றதால் புறவம் என்றும் சண்பை என்னும் கோரைப்புல்லால் மடிந்த யாதவ குலத்தால் நேர்ந்த பழி தன்னைப் பற்றாதவாறு கண்ணபிரான் வழிபட்டதால் சண்பை என்றும் காளி வழிபட்டதால் காளிபுரம் என்றும் மச்சகந்தியை விரும்பிய பழிச்சொல் நீங்கப் பராசரர் வழிபட்டதால் கொச்சைவயம் என்றும் மலத்தொகுதி விலகுமாறு உரோமச முனிவர் வழிபட்டதால் கழுமலம் என்றும் பெயர்பெற்றதாகக் கூறுவர்.

சம்பந்தர் இறைவனை அடையாளம் காட்டும் வண்ணமாகப் பதிகப் பாடல்கள் யாவும் அமைந்துள்ளன. "பீடுடைய பிரமா புரமேவிய பெம்மான் தோடணிந்த உமாதேவியை இடப்பாகத்தில் கொண்டவன்; விடையேறி, வெண்மதி சூடி, சுடலைப் பொடி பூசி, உள்ளம் கவரும் அழகுடன் திகழ்பவன். பிரமன் பணிந்து ஏத்த அவனுக்கு அருள் செய்தவன்; ஆமையோடு, நாகம் ஆகியவற்றை அணிந்து, திருவோடு ஏந்திப் பலி ஏற்பவன், கங்கை தங்கும் சடையில் ஒரு கலையுடைய நிலவைச் சூடியவன்; விண்மகிழ்ந்த மதில் எய்தவன்; பிரமனுடைய மண்டையோட்டைப் பிச்சைப் பாத்திரமாகக் கொண்டவன்; ஒரு வடிவத்தில் பெண்ணுருவும் ஆணுருவும் கொண்டவன்; மறை கலந்த ஒலி முழுங்கப்பாடலும் ஆடலும் நிகழ்த்தி மழு ஏந்தி இருப்பவன்; கயிலையைப் பெயர்த்த இலங்கை அரசனுடைய வலிமையை அழித்தவன்; திருவடியைக் காணத் திருமாலும் முடியைக் காணப்பிரமனும் செய்த முயற்சியை முறியடித்து நீண்டு வளர்ந்தவன்; புத்தரோடு பொறியில் சமணும் புறம் கூறினும் பிச்சையேற்பவன்; மத்தயானை மறுக அதன்தோல் உரித்துப் போர்வையாக்கிக் கொண்டவன்; ஊழிக்

காலத்தும் அழியாமல் நிலைத்து நிற்கும் பிரமபுரத்தில் மேவியவன்." என்றெல்லாம் இப்பதிவாழும் ஈசன் போற்றப்படுகிறான்.

சமயத்தை இசையும் கவிதையும் இரண்டறக் கலந்த பாடல்களில் அளிக்கும் சம்பந்தர் இந்தியத் துணைக் கண்டத்தில் பெருந் தாக்கத்தை ஏற்படுத்திய பக்தி இயக்கத்தின் முன்னோடிகளுள் ஒருவர் ஆவார். பக்தி இயக்கம் மக்கள் இயக்கமாகும். சாதாரண மனிதனைக் கவரும் வண்ணம் பாடப்பட்ட இக்கவிதைகளில் புறச்சமயங்களின் கருத்துக்களைத் தர்க்க ரீதியாக மறுக்கும் முயற்சி மேற்கொள்ளப்படவில்லை. இது பயனற்றதெனக் கருதி அவர்களிடம் இறைப்பற்றை மிகுவிக்க, அவர்களறிந்த புராண, நாட்டுப்புறக் கதைகளை, அவர்கள் புரிந்து கொள்ளும் வழியில் எளிய மொழியில் தருவது பெரும்பயன் கொடுக்கும் என்று சம்பந்தர் போன்றோர் கருதி அத்துறையில் வெற்றியும் பெற்றனர். பழங்கதைகள் யாவும் கடவுள் மனிதனிடம் கொண்டுள்ள அன்பைத் தெரிவிக்கும் புதிய செய்திகளாக இப்பாடல்களில் இடம்பெறுகின்றனவென்று தெ.பொ.மீ. குறிப்பிடுவார். ஆறு கீழான உணர்வுகளை இசையின் ஏழு சுவரங்கள் துரத்திவிடும் என்று தெரிவித்த சம்பந்தர் நாளும் இன்னிசையால் சமயமும் தமிழும் தழைத்தோங்க வழி செய்தார். தெ.பொ.மீ. சுட்டிக் காட்டுவது போல், ஒவ்வொரு பதிகத்திலும் நிகழ்த்தப்பெறும் 'பாவ'மாற்றங்களும் (Bhava nuances) அறிந்து இன்புறத்தக்கவை. முதல் ஏழு பாடல்களில் இறைவன் குடி கொண்டிருக்கும் ஊரின் இயற்கையழகும் சிறப்பும் இறைவனின் திருமேனியழகும் சிவனும் உமையும் இணைந்திருக்கும் பாங்கும் பேசப்படுவதால் சிருங்கார ரசம் உயர்ந்திருக்கும். எட்டாம் பாடலில் கூறப்பெறும் இராவணன் வலி அடக்கியமை வீரரசத்தையும், ஒன்பதாம் பாடலில் ஆக்கல் கடவுளும் அளித்தல் கடவுளும் கூட எங்கும் நிறைந்திருக்கும் பரம் பொருளைக் காண இயலாது தவிப்பது அற்புத ரசத்தையும் பத்தாம் பாடலில் பௌத்த சமணர்களின் கொள்கைகளும் உணவு, உடை போன்ற பழக்கவழக்கங்களும் இழித்தும் பழித்தும் பேசப்படல் அதிர்ச்சி அல்லது நகை உணர்வையும் பதினோராம் பாடலில் உலகெலாம் இன்புற்று வாழவேண்டும் என்ற விருப்பத்தைக் கட்டளையாகவும் அழுத்தமான நம்பிக்கையாகவும் வெளியிடல் சாந்த ரசத்தையும் மிகுவிக்கக் காணலாம்.

சம்பந்தர் கையாளும் உத்திகள் யாவும் பக்தி இயக்கத்தின் வெற்றியில் தேவராத்திற்கான பங்கிற்கு வழி காட்டியாய் அமைந்தன.

* * * * *

11. சிதைவாக்கம் (Deconstruction)

'Deconstruction' என்றால் என்ன? இக்கேள்விக்கு விடையிறுப்பதைவிட அது எவ்வாறு செயல்படுகின்றது, அதன் விளைவு என்ன என்பன போன்ற வினாக்களுக்கு விளக்கங்கள் பெறுவது எளிதாகும். முதலில் அது அழிவு (Destruction) என்ற பொருளிலோ, மீட்டுருவாக்கம் (Reconsturction) என்ற பொருளிலோ அமையாது கட்டு குலைக்கப்பட்டு மீண்டும் ஆக்கப்படுவதால் சிதைவாக்கம் என்று பெயர் பெறுகிறதென்பதை மனங்கொளல் வேண்டும். சிதைவாக்க விற்பன்னர்கள் அதனை இன்னொரு புதிய திறனாய்வு அணுகுமுறை என்ற அளவில் எண்ணி விடக்கூடாது என்றும் அதனை ஒரு புறக்கணிக்க முடியாத தத்துவமாகவும், ஒருவகை ஞானமாகவும், ஒருவாழ்க்கை முறையாகவும் கருதவேண்டும் என்பர். மரபின் பிடியில் அகப்பட்டு வெளிவரமுடியாமல் தவிப்பவர்களுக்கு அது ஒரு வரப்பிரசாதம் என்பது அவர்களது நம்பிக்கை. அறிவின் தன்மை, அதன் உற்பத்தி பற்றிச் சிதைவாக்கம் மேற்கொண்டுள்ள ஆய்வு மனித நடவடிக்கைகள் எல்லாவற்றிலும் தாக்கத்தை ஏற்படுத்தக் கூடியது. அறிவு, பொருள் (Meaning) ஆகியவை நம் பிடியில் அகப்படக் கூடிய, அவற்றின் வெளிப்பாட்டி (Expression)லிருந்து விடுதலை பெற்ற இயல்புகள் (Essences) என்னும் வழிவழியாக வந்த கருத்தைச் சிதைவாக்கக் கோட்பாடு கடுமையாக விமரிசிக்கிறது. அறிவையும் பொருளையும் முரண்பாடு மிகுந்த மனித மொழியில் கட்டுண்டு கிடக்கும் காட்சிகளாவே சிதைவாக்கம் பார்க்கிறது. அறிவிற்கும் மொழிக்கும் உள்ள உறவுகள், பொருளுக்கும் விளக்கத்(Interpretation)திற்கும் உள்ள தொடர்புகள் ஆகியவை பற்றிய புரட்சிமிக்க விமரிசனங்களை முன்வைக்கும் சிதைவாக்கச் சிந்தனையாளர்கள் தாங்கள் ஒரு முடிந்த முடிவையோ இறுதி உண்மையையோ சொல்லிவிட்டதாகக் கோரவில்லை. அறிவு, மொழி, பொருள், விளக்கம் ஆகியவற்றில் செயல்படும் ஆதிக்கத்தின் (Power

and Authority) தன்மையைத் தோலுரித்துக் காட்ட இடைவிடாத முயற்சியைத் தாம் மேற்கொண்டுள்ளதாகவே ஒப்புக்கொள்கிறார்கள்.

இக்கால இலக்கியத் திறனாய்வில் சிதைவாக்க அணுகுமுறைக்குச் சிறப்பான இடம் கிடைத்துள்ளதற்கு மூலகாரணமானவர் பிரெஞ்சுத் தத்துவ மேதை டெரிடா (Jacques Derrida) ஆகும். அவர் *1966*இல் ஜான்ஸ் ஹாப்கின்ஸ் பல்கலைக் கழகத்தில் நிகழ்ந்த கருத்தரங்கில் அமைப்பியலின் (Structuralism) அடிப்படைக் கோட்பாடுகளைக் கடுமையாகத் தாக்கினார். **பேச்சும் நிகழ்வுகளும்** (Speech and Phenomena), **இலக்கண இயல் பற்றி** (Of Grammatology), **எழுத்தும் வேறுபாடும்** (Writing and Difference) என்ற தலைப்புகளில் அவரது மூன்று நூல்கள் *1967*இல் வெளிவந்தன. இச்சமயத்திலேயே சிதைவாக்கத் தத்துவத்தின் பெருமைமிகு தோற்றம் ஏற்பட்டதெனலாம். ஹெகல் (Hegel), நீட்சே (Nietzsche), ஃபிராய்டு (Freud), ஹைடெக்கர் (Heidegger), ஹஸல் (Husserl) ஆகியோருக்கு டெரிடா கடன்பட்டுள்ளார் என்பதில் ஐயமில்லை. யூதகுருமார்கள் அவர்களது சமய நூல்களை விளக்கக் கையாண்ட முறைகளிலிருந்தும் அவர் கற்றது அதிகம். மேலை இலக்கியத் திறனாய்வில் வெகுநாட்களாக இருந்து வந்த கிரேக்கத் தாக்கம் அவரது நூல்களின் செல்வாக்கால் ஒரு முடிவுக்கு வந்ததென்று சொல்வாரும் உண்டு. அவரது தத்துவக் கோட்பாட்டைப் பல திறனாய்வு மரபுகளிலிருந்து உருவாக்கியிருக்கிறார் என்பதே உண்மை.

டெரிடாவின் எழுத்துகளிலெல்லாம் மொழியும் பொருளும் செயல்படுவது பற்றிய அவரது தெளிவான சிந்தனை முக்கிய இடம் பெறுகிறது. மொழி பற்றிய அவரின் சிதைவாக்கக் கருத்து சசூரின் மொழி இயல் பற்றிய நூலின் (Ferdinand de Saussure's **Course in Linguistics**) விமரிசனத்திலிருந்து தொடங்குகிறது. ஒரு மொழியின் எழுத்துவடிவம் (Writing), பேச்சுவடிவம் (Speech) ஆகியவற்றில் பேச்சு வடிவமே சிறப்பிற்குரியதென்றும் எழுத்து வடிவம் பேச்சின் பிரதிபலிப்பாகவே வாழ்வு பெறுகிறதென்றும் சசூர் வாதிட்டார். மொழி இயல் என்னும் அறிவியல் பேச்சு வடிவங்களை மட்டும் கணக்கில் கொண்டால் போதும் என்பது அவர் கருத்து. பேச்சு வடிவங்களைப் பற்றிப் பேசும் போதும் ஏற்றத்தாழ்வுகள் கற்பித்து, அருவமொழி (Langue), உருவமொழி (Parole)க்கு முந்தையதென்றும் அதனை ஆராய்வது மொழியியலின் நோக்கமென்றும் கூறினார். ஒருகுறி (Sign)யின் பொருண்மை

இன்னொன்றிலிருந்து வேறுபடுத்தப்படுவதன் மூலமே அறியப்படுகிற தென்பதும் மொழியில் உள்ளவையெல்லாம் உடன்பாட்டுக் கூறுகள் இல்லாத வேறுபாடுகள் (Differences without Positive terms) என்பதும் மொழியின் செயல்பாடு பற்றிய அவரது விளக்கங்களாகும். டெரிடா தமது இலக்கண வியல் பற்றிய நூலில் இக் கருத்துகளை விரிவான ஆய்வுக்கு எடுத்துக் கொண்டு அவற்றின் அடிப்படையே தவறானது என்ற தமது அதிரடி முடிவை முன்வைத்தார். எழுத்து, பேச்சு என்பவற்றுள் பேச்சே முக்கியத்துவம் கொண்டதென்ற கருத்து பிளேடோ (Plato) காலத்தில் தொடங்கியது, தத்துவமும் மொழியியலும் எழுத்தை எப்பொழுதும் இரண்டாவது இடத்திற்கே தள்ளியுள்ளன. இதற்குக் காரணம் மேலைத் தத்துவ, பண்பாட்டு முடிவு, ஒரு மையத்தில், எதற்கும் அளவுகோலாக உதவும் யாவுங்கடந்த ஒரு தன்மையின் இருப்பில், கொண்டிருந்த நம்பிக்கையே. டெரிடா இதனை Metaphysics of Presence என்பார். பேசும் சொல்லை உயர்த்துவது, பேச்சுவடிங்களில் பொருண்மை ஒருமைப்பாட்டைக் காண்பது, நிலையான மையத்தில் நம்பிக்கை வைப்பது ஆகிய மேலைத் தத்துவத்தின் அடிப்படையான, ஆதாரமற்ற முடிவுகளுக்கு டெரிடா Phonocentrism என்றும் Logocentrism என்றும் பெயரளித்து விமரிசித்தார். ஒலிமைய மரபைப் (Phonocentric tradition) புறக்கணித்து, மொழி பற்றியும் பொருண்மை பற்றியும் எழுத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு அதற்கு ஏற்றமளித்துப் பேசுகிறது, அவருடைய இலக்கணவியல்.

அமைப்பியல்வாதிகள், மொழியானது உலகத்தை, வாழ்க்கையைப் பிரதிபலிப்பதோடல்லாமல், பதிவு செய்வதோடல்லாமல், அதற்கு உருவமும் கொடுக்கிறதென்று கூறினர். இதனைப் பின்அமைப்பியல் தத்துவம் (Post-Structuralism) பயன்படுத்திக் கொண்டு அத்தகைய நம்பிக்கையால் விளையும் முடிவுகளை வலியுறுத்தியது. யதார்த்தம் என்பதே பனுவலில் காணப்படுவதுதான் (Reality itself is textual). பனுவலுக்கு வெளியே ஒன்றும் வாழ்வதில்லை (There is nothing outside of the text); குறிப்பானுக்கும் குறிப்பீட்டிற்கும் உள்ள உறவு, காரண காரியம் பற்றி அமையாமல் இடுகுறியளவினதாதலால் சொற்கள் நிலைத்த பொருள்கள் பெறாமல் அவ்வப்பொழுது மாற்றம் பெற, மொழி செயல்படுகிறது; மொழியெனும் ஊடகம் நம்முடைய கட்டுப்பாட்டில் இல்லாமல் குறிகளெல்லாம் விடுதலை பெற்று இயங்குகின்றன; இதனால் நாம் ஒரு நிச்சயமற்றதான, உறுதியற்றதான உலகில் உலவுகிறோம் (a world of radical uncertainty).

மொழியின் செயல்பாட்டிற்கு அப்பாற்பட்ட ஒருநிலையான மைல்கல் (Landmark) ஏதும் நமக்குக் கிடையாது; எதனையும் அளக்கக்கூடிய ஒரு நிரந்தர, நம்பிக்கையான அளவுகோலும் இல்லை; நாம் வாழும் பிரபஞ்சம் மையமிழந்த ஒன்றாகும்; நாம் எங்கிருக்கிறோம் என்பதையும் நாம் அறியவில்லை; எதையும் நாம் உறுதியாக அறிந்து கொள்ளமுடியாது; எப்பொருள் பற்றியும் சரியான அறிவைப் பெறுவது இயலாத செயலாகும். இவ்வாறெல்லாம் சிதைவாக்கக் கோட்பாட்டினர் தங்கள் வாதங்களை அடுக்கிக் கொண்டே போகின்றனர்.

பின் அமைப்பியல் தத்துவத்தின் தோற்றத்திற்குக் காரணமானவர்கள் என்று ரோலண்டு பார்த் (Roland Barthes), டெரிடா ஆகிய இருவரையும் குறிப்பிடலாம். முன்னவர் தமது “நூலாசிரியனின் மரணம்" (The Death of the Author) என்ற கட்டுரையில் நூலாசிரியன் நூலைப் படைத்தவுடன் மறைந்துவிடுகிறானென்றும் அவனது நூல் அவனுடைய கட்டிலிருந்து விடுதலை பெறுகிறதென்றும் அதன் பொருளை ஆசிரியனின் நோக்கமோ அது தோன்றிய சூழலோ நிர்ணயிப்பதில்லை யென்றும் எனவே நூலைப் படைப்பது வாசிப்போனும் மொழியும் தான் என்றும் இதனால் நூல் முடிவில்லாத பல்வேறு பொருள்களைத் தரலாமென்றும் எழுதினார். டெரிடா தமது “மனித அறிவியல்களின் சொல்லாடலில் அமைப்பு, குறி, விளையாட்டு" (Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences) என்ற கட்டுரையில் இருபதாம் நூற்றாண்டில் அறிவு உலகத்தில் நிகழ்ந்த மைய இழப்புப் பற்றிப் பேசுகிறார். நவீனயுகத்தின் தோற்றத்திற்கு முன்னால் எத்துறையிலும் ஒரு நியதி, ஒரு மையம், ஓர் அளவுகோல் இருப்பதாக மனிதர்கள் நினைத்தார்கள்; அவற்றைக் கற்பித்துக் கொண்டார்கள். உலகப் படைப்புகளின் சிகரம் என்று மனிதன் கருதப்பட்டான்; மேலை நாடுகளில் வெள்ளை இனத்தார் அங்கீகரித்த நடை, உடை, பாவனைகள், அவர்கள் போற்றிய கலைப் பண்புகள், அவர்களின் வாழ்க்கை நோக்கு ஆகியவையே ஏற்றுக் கொள்ளப்படவேண்டிய நியதிகளாகவும் மற்றவையெல்லாம் மையத்திலிருந்து விலகிய ஒதுக்கப்பட வேண்டிய மாறுபாடுகளாகவும் எடுத்துக் கொள்ளப் பட்டன. ஆனால் இருபதாம் நூற்றாண்டில் ஏற்பட்ட வரலாற்று நிகழ்ச்சிகளும் அறிவியல் கண்டுபிடிப்புகளும் கலையுலகப் புரட்சிகளும் இத்தகைய மையங்களை அழித்தனவென்று டெரிடா அறுதியிட்டுக் கூறுவார். பண்பட்ட மனிதனின் செயல்கள் காரணமாக மனித வாழ்க்கையில் தொடர்ந்து

முன்னேற்றமே விளையும் என்ற கற்பனையை முதலாம் உலகப் போர் முற்றுமாக அழித்தது; ஐரோப்பாவே உலக நாகரிகத்தின் மணிமுடி என்ற எண்ணத்தை ஆயிரக் கணக்கில் யூதர்கள் புழு, பூச்சிகளைப் போல் நசுக்கப்பட்ட நிகழ்ச்சி (Holocaust) பொய்ப்பித்தது; இடமும் காலமும் (Space and time) நிலையான, மையமான முழுமைகள் (Fixed and Central absolutes) என்ற கருத்திற்கு அறிஞர் ஐன்ஸ்டைனின் ரிலேடிவிடி கோட்பாடு (Theory of Relativity) முடிவு கட்டியது. இவற்றால் ஏற்பட்ட மையமழிந்த உலகைக் கண்டு நாம் அஞ்ச வேண்டியதில்லை என்பார் டெரிடா. இங்கு நாம் விடுதலையாக, விளையாட்டாகச் செயல்படலாம் இத்தகைய உலகம் நமக்களித்துள்ள கட்டற்ற உரிமை காரணமாக, அதனுள் நாம் அச்சமின்றி நுழையலாம் என்பது அவர் கூறும் அறிவுரை.

மேலைச் சிந்தனை மரபைச் சாடும் டெரிடா, அது அரிஸ்டாடிலிடமிருந்து பெற்ற அடையாளம் பற்றிய தத்துவத்தை (Logic of Identity) அடிப்படையாகக் கொண்டிருப்பதைக் குறை கூறுகிறார். இத்தத்துவம் கீழ்க்கண்ட பகுதிகளைக் கொண்டது:

1. அடையாளம் பற்றிய விதி (Law of Identity); எவையெல்லாம் இருக்கின்றனவோ, அவையெல்லாம் இருக்கின்றன (Whatever is, is).

2. முரண்பாடு பற்றிய விதி (Law of Contradiction); ஏதொன்றும் ஒரே சமயத்தில் இருக்கவும் இல்லாதிருக்கவும் முடியாது (Nothing can both be and not be).

3. விலக்கப்பட்ட இடை பற்றிய விதி (Law of Excluded middle); ஒவ்வொன்றும் இருக்கும் அல்லது இருக்காது. (Everything must either be or not be)

இத்தத்துவமானது இவ்விதிகளையெல்லாம் ஒப்பிட்டுச் சரிபார்த்துக் கொள்ள ஏதோ ஓர் இலட்சிய யதார்த்தம், ஒரு மூலம் (Essential reality, presence) இருக்கிறதென்ற தவறான எண்ணத்தின் விளைவென்பது டெரிடாவின் கட்சி.

டெரிடா தம் நூல்களில் தத்துவமேதைகளின் கட்டுரைகளை யெல்லாம் சிதைவாக்கத் திறனாய்வுக்கு உட்படுத்தி அவை முழுமையற்று, மையமற்று, அகமுரண்பாடுகளுடன் இருப்பதைக் காட்டுகிறார். நாம் வாழும்

இப்பிரபஞ்சத்தின் தன்மையையே அவை காட்டுகின்றன என்பார் அவர். சான்றாக, இயற்கையின் பெருமை பேசும் ரூஸோவின் நூலை எடுத்துக் கொண்டு இயற்கை பற்றிய அவரது கருத்தில் உள்ள முரண்பாட்டைச் சுட்டிக் காட்டுவார். இயற்கையின் குரலுக்கு நாம் செவி சாய்க்க வேண்டுமென்றும் அது தன்னிறைவு கொண்டதென்றும் முழுமைபெற்ற தென்றும் அதனோடு சேர்க்கக் கூடியது, சேர்க்க வேண்டியது ஏதுமில்லை யென்றும் கூறும் ரூஸோ ஓரிடத்தில் இயற்கையும் சில சமயங்களில் வறுமை அடைகிறது என்று வருந்தி, தாய் தன் குழந்தைக்குத் தேவையான அளவு பாலைக் கொடுக்கமுடியாத நிலை ஏற்படுவதை உதாரணமாகத் தருவார். இயற்கைக்கும் குறை ஏற்பட வழியுண்டென்றால், அதனைத் தன்னிறைவு கொண்டதாக எப்படிக் கருத முடியும் என்பது டெரிடாவின் கேள்வி.

மேலைத் தத்துவத்தை லோகோ சென்ட்ரிஸம் என்று விமரிசித்த டெரிடா, அதற்கு நேர் எதிரானதும் அதற்கு மாற்றாகக் கூடியதும் என்று Differance என்ற கோட்பாட்டை முன் வைத்தார். இது 'difference', 'deferment' என்ற இரண்டு சொற்களின் பொருள்களையும் உள்ளடக்கியது. வேறுபாடு, தள்ளிப் போடுதல் ஆகிய பொருள்களை இணைத்து டெரிடாவின் கண்டுபிடிப்பான 'differance' எவ்வாறு ஒரு சொல்லின் பொருளை மற்றைய பொருள்களிலிருந்து பிரித்துக் காட்டுவதன் மூலமே கூறவேண்டியிருப்பதால் அது இறுதிவரை தள்ளிப்போடப்படுகிறது என்பதை விளக்கும் வகையில் அமைந்துள்ளது. சொற்கள் நிரந்தரமான, நிலைத்த, பொருள்களைப் பெறாமல் கட்டற்று யாருடைய கட்டுப்பாட்டிற்கும் அடங்காமல் செயல்படும் தன்மையை இவ்வாறு சுட்டிக்காட்டினார். ஒரு நூலைப் படிக்கும் போது விளைகின்ற தயக்கங்கள், தடுமாற்றங்கள், தீர்க்க முடியாத சிக்கல்கள், ஐயங்கள் ஆகியவற்றைக் குறிக்க அவர் அபோரியா (Aporia) என்ற சொல்லைக் கையாண்டார். இச்சொல் ஏற்கனவே கதை அல்லது நாடகத்தில் வரும் பாத்திரங்கள் தங்களது 'இரண்டுங்கெட்டான்' நிலையைக் குறித்துப் பேசும் பேச்சுகளை வருணிக்கப் பயன்பட்டு வந்த சொல்லாகும். மிகவும் புகழ்வாய்ந்த ஹாம்லெட்டின் "இருப்பதா, இறப்பதா" ("To be or not to be") என்ற தனிக்கூற்று இதற்கு எடுத்துக்காட்டாகும். டெரிடா 'அபோரியா' என்ற சொல்லைக் குற்றம் காணும் தாழ்ந்த பொருளில் பயன்படுத்தவில்லை. ஒருவர் ஒரு நூலை வாசித்துச் செல்லும்பொழுது, அது, எத்தகைய நூலாக விருந்தாலும் சில முட்டுக் கட்டைகளை எதிர்

கொள்ளலாம். அவைகள் அந்நூல் கூறிச் செல்லும் கருத்திற்கு நேர்மாறான எண்ணங்களை ஏற்படுத்தி, அந்நூல் வெளிப்படையாகக் கூற முயலும் பொருளுக்கு எதிரான பொருளைத் தர வழி செய்யலாம்; வாசிப்போன் நூலோடு விளையாடும் உரிமையை இந்நிலை அளிக்கலாம். ஒரு நூலைப் படிப்பவனின் அனுபவத்தில் ஏற்படும் இத்தகைய 'தளங்களை'க் குறிக்க 'அபோரியா' என்ற சொல்லைக் கையாளலாம். எந்த நூலானாலும் அதில் தர்க்க விதிகளுக்குக் கட்டுப்படாத, பொருள் ஒழுங்கோடு ஒட்டிச் செல்லாத, தேவையற்ற ஒரு மிகை (Excess) இருக்கக் காணலாம். அது இப்படியும் இல்லாமல் அப்படியும் இல்லாமல் அல்லது எதிரெதிரான இரு நிலைகளுக்கும் ஆதரவாய் அமைந்திருப்பதைக் காணலாம். இம்மிகை ஏற்படுத்தும் விளைவை 'அபோரியா' எனலாம்.

சிதைவாக்கத்தாரின் கருத்தின்படி ஒரு சொல்லின் பொருள் எப்பொழுதும் தூய்மையானதாக, நிலைத்ததாக இருப்பதில்லை. அதன் வரலாறு காரணமாகப் பொருள் மாறுபாடு பெறுவதும் அதற்கு எதிரான சொல்லின் பொருளால் பாதிக்கப்படுவதும் உண்டு. 'பகல்' என்ற சொல்லின் பொருளை 'இரவு' என்ற சொல்லைப் புறக்கணித்தும், 'நன்மை' என்ற சொல்லின் பொருளைத் 'தீமை' என்ற சொல்லைப் புறக்கணித்தும் நிர்ணயிக்க இயலாது. ஒரு சமுதாயத்தில் நம்பப்படும் ஏற்றத் தாழ்வுகள் கொண்ட எதிர்நிலைகள் எல்லாம் (Hierarchical Oppositions) அச்சமுதாயத்தால் செயற்கையாகக் கற்பித்துக் கொள்ளப்பட்டவை (Constructs)யேயன்றி இயல்பான உண்மைகள் அல்ல. பெண்ணை விட ஆண் உயர்ந்தவன் என்பதும் எழுத்தைவிட, பேச்சு உயர்ந்ததென்பதும் இத்தகைய கற்பிதங்களே. ஒரு சொல் அதற்கு நேர் எதிரான சொல்லின் பொருளையும் உட்கொண்டிருக்கலாம் என்பதற்கு 'guest', 'pharmakon', 'supplement' போன்ற சொற்களைச் சான்றுகளாகக் காட்டுவர். விருந்தளிப்போன் என்ற பொருள் தரும் 'host' விருந்தினன் என்று பொருள்படும் 'guest' ஆகிய இரு சொற்களும் எதிரி என்று பொருள் தந்த பழைய 'hostis' என்ற சொல்லிலிருந்தே தோற்றம்பெற்றன. 'நஞ்சு', 'நஞ்சுக்கு மாற்று' ஆகிய இரண்டையும் 'pharmakon' என்ற சொல் குறிக்கும். 'Supplement' என்றசொல் 'மிகை' என்றும் 'தேவையான இணைப்பென்றும்' பொருள் தரும்.

சிதைவாக்கக் கோட்பாட்டாளர்கள் நவீன யுகத்தில் ஏற்பட்ட மைய இழப்பைக் கொடிய துன்பமாகக் கருதுவதில்லை. கற்பனையில்

வளர்ந்திருந்த அளவுகோல்களும் விதிகளும் தகர்ந்துவிட்டதால் நூலை வாசித்தலும் விளக்கம் செய்தலும் எத்தகைய செயற்கைக் கட்டுப்பாடுகளுமின்றி நிகழலாம் என்பதை அவர்கள் மகிழ்ச்சிக்கு உரிய செய்தியாகவே கருதினார். வாசிப்போன், குறிப்பான்களின் எல்லையற்ற விளையாட்டில் ஈடுபட்டு பனுவலில் உயர்வு, தாழ்வு நீங்கிய பல பொருள்களைக் கண்டு கழிபேருவகை அடைய வாய்ப்புண்டு. இத்தகைய வாசிப்பு கட்டுப்பாடற்ற விளையாட்டாக இன்பம் தருதலால் அதனைக் குறிக்க லூடிசம் *(Ludism)*, லூடிக் *(Ludic)* என்னும் லத்தீன் மொழிச் சொற்களை அவர்கள் கையாளுகிறார்கள்.

டெரிடா சிதைவாக்க வாசிப்பின் நோக்கைக் கீழ்க்கண்டவாறு வருணிப்பார் : "ஓர் ஆசிரியன் கையாள முடிந்த மொழியின் கூறுகள், கையாள முடியாத மொழியின் கூறுகள் ஆகியவற்றிற்குள்ள, ஆசிரியரே உணர்ந்திராத, ஓர் உறவைக் கண்டறிய சிதைவாக்க வாசிப்பு முயல வேண்டும்; வெளிப்படையாகத் தெரியாததை அது பார்வைக்குக் கொண்டு வர வேண்டும்."

ஒரு பனுவலை அது தன்னையே அறிந்து கொள்ளாத வகையில் நாம் அறிந்து கொள்ள, அதற்கே எதிராக, அதை வாசிப்பதே சிதைவாக்க வாசிப்பு என்பர். சிதைவாக்கம் என்பதை 'அழிப்பு' என்ற பொருளில் எடுத்துக் கொள்ளக் கூடாது. மனம்போன போக்கில் ஐயங்களைக் கிளப்பி, காரண காரியத் தொடர்பின்றித் தலைகீழாகப் புரட்டிப் போடுதல் சிதைவாக்க வாசிப்பாகாது. பனுவலொன்றில் நிகழும் முரண்பட்ட ஆற்றல்களின் போராட்டத்தை நுணுகி ஆராய்ந்து அது எவ்வாறு தான் கூறமுற்பட்ட கருத்திற்கு நேர்முரணான கருத்தைச் சொல்லிச் செல்கிறது என்பதைத் தெளிவுபடுத்தவேண்டும். ஒரு நூல் ஒரு முடிவான பொருளைத் தராமல் பலபொருள்களைத் தருவதாகவோ அல்லது ஒன்றுக்கொன்று முற்றிலும் மாறுபட்ட பொருள்களைத் தருவதாகவோ அமைந்துவிடுகிறதென்பது சிதைவாக்கத் திறனாய்வாளர்களின் கருத்தாகும். ஹில்லிஸ் மில்லர், "சிதைவாக்கம் என்பது ஒரு நூலின் கட்டமைப்பைக் குலைப்பதன்று; ஒரு நூல் தானே தன் கட்டினைக் குலைத்துக் கொண்டுவிட்டதைக் காட்டுவதேயாகும்" என்பார். எந்த நூலாயினும் அது தன்னையே காட்டிக் கொடுத்துவிடுகிறது என்பது அன்னாரின் வாதமாகும்.

புதுமைத் திறனாய்வாளர்கள் ஒரு கவிதையையோ, ஒரு நாவலையோ திறனாய்வு செய்யும்போது அதன் வெளிப்படையான வேறுபாடுகளுக்குப் பின்னால் அமைந்திருக்கும் ஒருமைப்பாட்டைக் காட்ட முயல்கிறார்கள். ஆனால் சிதைவாக்கத் திறனாய்வாளர்கள் அதன் வெளிப்படையான ஒருமைப்பாட்டிற்குப் பின்னால் அமைந்திருக்கும் முரண்பாடுகளைக் காட்ட முனைகிறார்கள். அமைப்பியலார் ஓர் இலக்கியத்திலுள்ள இணைவரைகள் (Parallels), எதிரொலிகள் (Echoes), பிரதிபலிப்புகள் (Reflections) ஆகியவற்றைத் தேடிக் கண்டுபிடித்து அவ்விலக்கியத்தின் ஒருமுக நோக்கை (Unity of purpose) நிறுவ விழைகிறார்கள். சிதைவாக்கத் திறனாய்வாளர்கள் இடைவெளிகள் (Gaps), தடைகள் (Breaks), விரிசல்கள் (Fissures), முரண்கள் (Paradoxes), குரல், பார்வை, காலம், இடம் ஆகியவற்றில் ஏற்படுகின்ற மாற்றங்கள், மோதல்கள் (Conflicts), இல்லாதவை (Absences), விடுபட்டவை (Omissions), மொழி விநோதங்கள், முட்டுக்கட்டைகள் ஆகியவற்றை வெளிக்கொணர்ந்து அவ்விலக்கியம் ஒருமைப்பாடு இன்றி தன்னோடு போரிட்டுக் கொண்டிருக்கும் நிலையை அம்பலப் படுத்துகிறார்கள். இலக்கியத்தைப் பற்றி வடிவியலாரும் (Formalists), அமைப்பியலாரும் (Structuralists) கொண்டிருக்கும் அடிப்படைக் கருத்துகளே தவறானவை என்பது சிதைவாக்கத்தாரின் முடிவு. வடிவியல் கோட்பாட்டை ஆதரிக்கும் புதுமைத் திறனாய்வாளர்கள் ஓர் இலக்கியப்படைப்பானது விடுதலை பெற்ற, தன்னிறைவு கொண்ட பொருள் என்றும் அது சொல்லும் கருத்துகளை அதன் காட்சியுருக்கள், ஒலி நயங்கள், வடிவங்கள், மேற்கோள்கள் போன்ற பகுதிகளுக்கிடையே காணப்படும் சிக்கலான உறவுகளிலிருந்து கண்டறிய முடியுமென்றும் கருதினர். புதுமைத் திறனாய்வாளர்களைப் போன்றே, சொல்லணி, பொருளணி, தொடர் உருவகம் (Allegory), குறியீடு (Symbol), உருவகம் (Metaphor), ஆகுபெயர் (Metonymy) ஆகியவற்றிலெல்லாம் சிதைவாக்கத்தாரும் ஈடுபாடு காட்டுவர். ஆனால் அவர்களுடைய தேடல் புதுமைத் திறனாய்வாளர்களின் தேடலிலிருந்து வேறுபட்டது. ஒரு பனுவலில் காணப்படும் ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட பொருளால் விளையும் ஐயம் (Ambiguity) பற்றிப் புதுமைத் திறனாய்வாளர்கள் பேசுவர். ஒரு பனுவலிலும் ஒரு குறிப்பிட்ட, நிலைத்த பொருளைக் காணமுடியாது (Undecidability) என்று

சிதைவாக்கத்தார் வாதிடுவர். வடிவியலார் அணிகளுக்குள்ளே உயர்வு தாழ்வு கற்பித்து, உவமையைவிட உருவகம் ஒரு படிமேலான தென்றும் அவற்றைவிட, குறியீடு (Symbol) சிறப்புடையதென்றும் ஆகுபெயர்களை விட, உருவகங்களும் குறியீடுகளும் மேலானவையென்றும் விளக்குவார். ஆனால் இத்தகைய ஏற்றத்தாழ்வுகளைப் புறக்கணித்துச் சிதைவாக்கத்தார் இயல்பான மொழி (Literal Language) அணிநயம் கொண்ட மொழியை (Figurative Language) விடத் தாழ்ந்தது என்ற கருத்தையே மறுப்பர். ஆகுபெயர்க்கும் உருவகத்திற்கும் உள்ள வேறுபாட்டினையும் இயல்பான மொழிக்கும் அணிநலம் பெற்ற மொழிக்கும் உள்ள வேறுபாட்டினையும் கூட அவர்கள் ஏற்றுக் கொள்வதில்லை. எல்லாச் சொற்களுமே ஒருவகையில் பார்க்கப்போனால் உருவகங்கள் என்றும் கவித்துவம் உடையவை என்றும் கூறுவாரும் உளர்.

வடிவியலார் ஓர் இலக்கியப் படைப்பை முழுமையாகப் புரிந்து கொள்ள முடியுமென்றும் அதிலுள்ள பொருள் மாறாட்டச் சிக்கல்களை யெல்லாம் வாசிப்போனால் தீர்த்துவிட முடியும் என்றும் நம்புகின்றனர். சிதைவாக்கத்தார்க்கு இத்தகைய நம்பிக்கை ஏதும் கிடையாது. ஓர் இலக்கியம் முதலிலிருந்து முடிவுவரை ஓர் ஒருமைப்பாட்டைக் கொண்டு ஒரு நிலைத்த மையத்தைச் சுற்றி இயங்குகிறதென்ற கருத்தை அவர்கள் ஏற்பதில்லை. கீழறை (Irony) என்பது ஒன்றைச் சொல்லி, வாசிப்போனால் உறுதியாகப் புரிந்து கொள்ளக் கூடிய வேறொரு பொருளைத் தருவது என்ற கருத்திலும் அவர்களுக்கு உடன்பாடில்லை. பனுவல்களையெல்லாம் சிதைவாக்கத்தார் ஒரு நோக்கு உடையவைகளாகவல்லாமல் பல்நோக்குப் பெற்றவைகளாகவே பார்க்கிறார்கள். அவர்களைப் பொறுத்த மட்டில் ஓர் இலக்கியத்தை ஒரு மையம் கொண்ட ஒரு கோளத்துடனோ, ஒரு முதலும் முடிவும் கொண்ட விடுபடாத ஒரு நீண்ட கோட்டுடனோ ஒப்பிட முடியாது. எந்தவொரு பனுவலுக்கும் பெரும்பனுவலான மொழிக்கும் இடையே உள்ள எல்லைகள் எப்பொழுதும் மாறிக் கொண்டேயிருக்கின்றன வென்பது அவர்கள் கருத்து. இத்தகைய பெரும் பனுவலான மொழியை மனத்தில் கொண்டுதான் டெரிடா "பனுவலுக்கு வெளியில் ஏதும் இல்லை" என்று கூறினார்.

சிதைவாக்கம் ஒரு பனுவலை வாசிக்க அமைந்த ஒரு தந்திரம்; உபாயம் அல்லது போர் முறை (Strategy) என்று சொல்லலாம். இரண்டு எதிர்நிலைப் பொருள்களில் ஒன்றுகொன்று ஏற்றத்தாழ்வு கற்பித்து ஒன்றை

உயர்ந்த பொது நிலையென்றும் மற்றதைத் தாழ்ந்த தனிநிலை யென்றும் பேசுகின்ற தத்துவமரபிலிருந்து சிதைவாக்க வாசிப்பு தோற்றம் பெற்றதென்று டெரிடா குறிப்பிடுவார். இத்தகைய உயர்வு தாழ்வுகளைக் கற்பித்தது மேலைப் பண்பாடாகும். அவற்றுள் முக்கியமானவை: உண்மை/தவறு, ஆரோக்கியம்/நோய், ஆண்/பெண், இயற்கை/செயற்கை, தத்துவம்/இலக்கியம், பேச்சு/எழுத்து, சிரத்தை/விளையாட்டு. இவற்றோடு பால் தெ மேன் (Paul de Man) சேர்க்கும் இன்னொரு இரட்டை: இலக்கணம் (Grammar)/சொல்லாட்சிஇயல் (Rhetoric). ஜானதன் கல்லர் (Jonathan Culler) மொழியைப் பற்றிய இருவேறு கருத்துகளை 'Constative' and 'performative' என்று குறிப்பிட்டு இத்தகைய இணைகளுள் அதனையும் சேர்ப்பார். மொழியென்பது சரியும் தவறுமான பொருள்களைக் கொண்ட ஓர் அமைப்பு (A system of true or false meanings) என்பது முதற்கருத்து. மொழியை அதன் செயல்பாட்டில் பார்ப்பது (Actual activity of using language) இரண்டாவது கருத்து. பெண்ணியத் திறனாய்வாளர்கள் 'ஆணை' மட்டும் மனித இனத்தைக் குறிக்கவும் 'பெண்'ணை அதனில் தாழ்ந்த தனி நிலையைக் குறிக்கவும் பயன்பட்டுவருகின்ற ஆண்/பெண் மரபு வழக்கையும் இவற்றோடு சேர்ப்பர். சிதைவாக்கமானது மேலைச் சமுதாயம் கற்பித்த இத்தகைய ஏற்றத்தாழ்வுகளைத் தலைகீழாகப் புரட்டிப் போடுகிறது. காலம் காலமாக இயற்கை செயற்கையினும் உயர்ந்ததென்று கருதப்பட்டு வந்ததை மாற்றி இயற்கையென்பது செயற்கையின் தாழ்ந்த ஒரு கூறு என்று லெவி-ஸ்ட்ராஸ் (Levi-Strauss) வாதிட்டதை மற்றுமொரு சான்றாக டெரிடா சுட்டிக்காட்டுவார். ஆனால் இவ்வாறெல்லாம் புரட்டிப்போடும் முயற்சிகள் இவ்விணைகளில் இரண்டாவதாகக் குறிப்பிடப்பட்டவையெல்லாம் முதலாவதாகக் குறிப்பிடப்பட்டவையை விட உயர்ந்தவையென்று இறுதி முடிவு செய்யும் நோக்கத்தால் எழுந்தவையல்ல என்று டெரிடா தெளிவுபடுத்துவார். இது உயர்ந்தது அது தாழ்ந்தது என்று வழிவழியாகக் கற்பிக்கப்பட்ட ஏற்றத்தாழ்வு முற்றும் கற்பனையானது என்றும் நிலையான அடிப்படையற்றது என்றும் வலியுறுத்தவே சிதைவாக்கம் இத்தகைய முயற்சிகளை மேற்கொள்கிறது.

தத்துவம், இலக்கியம், மனிதவியல், உளவியல், மொழியியல், திறனாய்வு ஆகிய துறைகளிலெல்லாம் தாக்கத்தை ஏற்படுத்தியுள்ள கருத்துக்களைக் கூறிவரும் டெரிடாவைச் சிதைவாக்கத்தின் தந்தை யென்று குறிப்பிடல் தகும். சிதைவாக்கத் திறனாய்வாளர்களுள்

தலையாயவர்கள் என்று பால் தெ மேன், ஹில்லிஸ் மில்லர் (Hillis Miller), ஜெஃப்ரி ஹார்ட் மென் (Geoffrey Hartman), ஹாரல்டு புளூம் (Harold Bloom) ஆகியோரைக் குறிப்பிடுவர். ஆனால் இவர்களுள் ஹார்ட்மென், புளூம் ஆகிய இருவரும் டெரிடாவின் சிதைவாக்கக் கோட்பாடுகளை முற்றுமாக ஏற்றுக் கொண்டவர்கள் என்று சொல்ல முடியாது. பால் தெ மேன் இலக்கிய மொழியில் இயல்பாகக் காணப்படும் முரண்பாடுகளை அம்பலப்படுத்துவதில் ஈடுபாடு கொண்டவர். ஹில்லிஸ் மில்லர் எந்தவொரு நூலும் ஒருமைப்பட்ட பொருள் அல்லது விளக்கத்தைத் தருவதாகக் கட்டுக்குள் அடக்கமுடியாத நிலையைப் பெறுகிறது என்று வாதிடுவார். விளக்கம் என்பது இருசார்புடைய நடவடிக்கையாகும்; நூலும் விளக்குவோனும் சேர்ந்து செயல்பட்டு நூலின் பொருளைப் படைக்கின்றனர். இக்கருத்தை வலியுறுத்தும் மில்லர் ஓர் இலக்கியத்தில் வரும் சில முக்கியமான சொற்களை எடுத்துக்கொண்டு, அவற்றின் வேர்ச் சொற்களின் பொருள்களை வெளிப்படுத்தி, அவ்விலக்கியம் ஒன்றிற்கு மேற்பட்ட பொருளைத் தருவதைச் சுட்டிக்காட்டுவதை வாடிக்கையாகக் கொண்டவர். புளூமைப் பொறுத்தமட்டில் எல்லாப் பனுவல்களும் இடைப்பனுவல்களே (Intertexts). எல்லாக் கவிஞர்களும் தங்களுடைய முன்னோடிகளின் தாக்கத்திற்கு ஆளானவர்களே. அவருக்குப் பிடித்த சொல் 'மிஸ்பிரிசன்' (Misprision) என்பதாகும். இது தவறான வாசிப்பு, தவறான விளக்கம் என்று பொருள் தரும். எல்லா வாசிப்பும் தவறான வாசிப்பு என்பது அவரது அழுத்தமான நம்பிக்கை. ஒரு கவிஞன் இன்னொருவனுடைய கவிதையைத் தவறாக வாசித்துத் தன் கவிதையைப் படைக்கின்றான்; ஒரு திறனாய்வாளன் எந்த நூலையும் தவறாக வாசித்தே தனது திறனாய்வை முன்வைக்கிறான். இவ்வாறு கருதும் புளூம் கவிஞனின் உளவியல் வரலாறு, அரசியல், சமூக வரலாறுகள் ஆகியவற்றிற்கும் தமது திறனாய்வில் இடம் கொடுப்பதால் டெரிடாவின் கட்சியைச் சேர்ந்த சிதைவாக்கக் கோட்பாட்டாளர்களிடமிருந்து வேறுபடுகின்றார்.

பால் தெ மேன், ஹார்ட் மென், மில்லர் போன்றவர்கள் டெரிடாவின் ஒலிமையவியல் தத்துவம் (Phonocentrism) பற்றிய வாதத்தைவிட மொழி யதார்த்தத்தைப் பிரதிபலிக்கத் திண்டாடுகிறது என்ற அவரது கருத்திலேயே அதிகமான கவனம் செலுத்தினர். சிதைவாக்கம் திறனாய்வாளனுக்கு அளிக்கும் எல்லையற்ற உரிமைகளையும் விடுதலை எண்ணத்தையும் ஹார்ட்மென் கொண்டாடினார். படைப்பிலக்கியக்காரனுக்குத் தான் ஈடு

கொடுக்க முடியாது என்ற தாழ்வு மனப்பான்மையிலிருந்து திறனாய்வாளன் விடுபட்டு, திறனாய்வு படைப்பிலக்கியத்திற்குச் சரிநிகர் சமானமானது, இரண்டாந்தர நிலைக்குத் தள்ளப்படக் கூடாதது என்ற உறுதியை உடையவனாக வேண்டும் என்று ஹார்ட்மென் அறைகூவல் விடுத்தார். அர்னால்டு, எலியட் போன்றோர் திறனாய்வு பற்றியெண்ணியதற்கு முற்றிலும் மாறானது இந்நிலை.

ஏல் (Yale) பல்கலைக் கழகச் சிதைவாக்கத்தாரில் தனிப்பெருமைக் குரியவர் பால் தெ மேன். ஒரு நூலின் முடிவான பொருள், இலக்கிய மரபின் தொடர்ச்சி, நூல் விளக்கத்தில் ஆசிரியனுடைய நோக்கத்தின் பங்கு ஆகியவை பற்றியெல்லாம் பால் தெ மேன் விளக்கமாகப் பேசுகிறார். ஒரு பனுவல் சொல்வதொன்று செய்வதொன்றாக இருக்குமென்று கூறும் பால் தெ மேன் அதன் சொல்லும் செயலும் எவ்வாறு வேறுபடுகின்றன என்பதற்குக் கவிதையிலிருந்தும் நாவலிலிருந்தும் சான்றுகள் தருகின்றார். சொல்லாட்சி இயல் (Rhetoric), இலக்கணம் (Grammar) ஆகியவற்றிற்குள்ள முரண்பாடு அவர் கவனத்தை ஈர்க்கிறது. இந்த வேறுபாட்டைச் சிதைவாக்கம் செய்யும் அத்திறனாய்வாளர் "ஒரு நூல், ஒரு 'பொருள்' உடையதாக, நிலைத்த ஒரு முக்கியத்துவம் பெற்றதாக இருக்கிறது; ஆனால் அந்நூலே தொடர்ந்து படிக்கப்படும்போது வேறொரு பொருளை, முன்னையதோடு முற்றும் முரண்படுகின்ற பொருளை, அழுத்தமாகக் கூறுகிறது; அதனைச் செயல்படுத்துகிறது" என்பார். இவ்வாறு ஒரு பனுவல் தகவலாகவும் செயல்பாடாகவும் வேறுபடுவது பனுவல் தத்துவத்தின் (Textual Logic) ஒரு கூறென்பது அவர் தரும் விளக்கம். ஒரு நூல் கூறும்பொருளிலிருந்து உறுதி செய்யும் பொருள் வேறுபடுவதற்குக் காரணம் அது சொல்வதையும் செய்வதையும் ஒன்றுபடுத்துதற்குரிய ஆற்றல் அதனிடம் இல்லாமையே. இலக்கியம் தரும் இயல்பான பொருளுக்கும் (Referential Meaning), அணி நடைப் பொருளுக்கும் (Figural Meaning) உள்ள சிக்கலான உறவும் அவரால் ஆராயப்படுகிறது. இயல்பான நடையினும் அணி நலன் கொண்ட நடை உயர்ந்ததென்ற கருத்து தவறாகும் என்பார்.

ஏட்ஸினுடைய "பள்ளிச் சிறார்கள் இடையே" (Among School Children) என்னும் கவிதை "நடனத்திலிருந்து நடனமாடுவோரை நாம் எவ்வாறு வேறுபடுத்தி அறிய முடியும்?" (How can we know the dancer

from the dance?) என்ற வினாவோடு முடிகிறது. இதனை வினாவிடையாக (Rhetorical question) எடுத்துக் கொண்டு நம்மால் நடனத்திலிருந்து நடனமாடுவோரைப் பிரித்தறிய முடியாது என்று பொருள் கொள்வதே சரியென்று நாம் நினைக்கலாம். ஆனால் கவிதையின் இறுதிவரியை விடை காணத்தவிக்கும் ஒருவர் கேட்கும் வினாவாகவே எடுத்துக் கொண்டு "நாட்டியத்திலிருந்து நாட்டியக்காரியை எவ்வாறு பிரித்து அறிவது?" என்று பொருள் தந்து கவிதை முழுவதையும் மாற்று விளக்கத்திற்கு உட்படுத்துவார் பால் தெ மேன். இரண்டாம் விளக்கம் முதல் விளக்கத்தினும் சிறப்புடையது என்றும் வாதிடுவார்.

புதுமைத் திறனாய்வாளர்கள் கீழறை (Irony) என்றும் முரண் (Paradox) என்றும் கூறியவையெல்லாம் ஐயங்களும் முட்டுக்கட்டைகளும் (Aporia) ஆகும் என்பது பால் தெ மேனின் முடிவு. அவர்கள் உள்ளொளி (Insight) என்று பேசியதெல்லாம் குருட்டுத் தன்மை (Blindness)யின் விளைவே என்பார். உருவகம் (Metaphor) ஆகுபெயரினும் (Metonymy) உயர்ந்ததென்ற பொதுக்கருத்திலும் அவருக்கு உடன்பாடில்லை. படைப் பிலக்கியங்களில் உருவக அணியே ஆகுபெயரினும் சிறப்புடையதென்று பலர் எண்ணுவர். திறனாய்வாளர் டேவிட் லாட்ஜ் (David Lodge) இவ்விரண்டிற்குமுள்ள வேறுபாட்டை ஏற்றுக்கொண்டு நவீனத்துவப் படைப்புகளில் (Modernist Writings) எல்லாம் நாம் காண்பது உருவகமே என்பார். இந்த எண்ணம் அடிப்படையிலேயே தவறானது என்பது பால் தெ மேனின் கருத்து. புரூஸ்ட் (Proust) என்னும் பிரெஞ்சு எழுத்தாளரின் படைப்பொன்றிலிருந்து ஒரு பத்தியையெடுத்து விளக்கி "இங்கு ஆசிரியர் உருவகம் ஆகுபெயரினும் உயர்ந்ததென்று குறிப்பிடுகின்றார்; பல உருவகங்களைப் பயன்படுத்துகிறார்; ஆனால் அவ்வுருவகங்கள் தம் தொழிலைச் சிறப்பாகச் செய்யக் காரணம் இப்பத்தியில் வரும் ஆகுபெயர் அமைப்புகளே (Metonymic Structures)" என்று வாதிடுவார். திறனாய்வினும் படைப்பிலக்கியம் உயர்ந்தென்று கருதும் போக்கையும் எள்ளி நகையாடினார் பால் தெ மேன். திறனாய்விற்குப் படைப்பிலக்கியத் தகுதி உண்டென்பதும் படைப்பிலக்கியம் அடிப்படையில் திறனாய்வுத் தன்மை கொண்டதென்பதும் அவர் காட்டும் காரணங்கள்.

ஹில்லிஸ் மில்லர் "எல்லாச் சொற்களும் உருவகங்களே; அவையெல்லாம் ஒன்றிலிருந்து ஒன்று வேறுபடுத்தப்படுகின்றன. அவைகாட்டும் பொருள்கள் முதலும் முடிவுமற்ற ஓர் இயக்கத்தில்

ஒன்றிலிருந்து மற்றொன்றிற்கு நகர்த்தப்படுகின்றன" என்று டெரிடாவின் மொழிக்கொள்கையை ஒட்டிப் பேசுவார். மொழியின் குறைபாடு அளிக்கின்ற உரிமையும் சுதந்திரமும் பெற்று ஆர்வத்தோடு மொழி விளையாட்டுக்களை மேற்கொண்ட மில்லர் போன்ற சிதைவாக்கத் திறனாய்வாளர்களுக்குப் புனைவியல் கவிஞர்களின் பாடல்கள் நல்ல களமாக அமைந்தன. உணர்வுத் திறனாய்வாளர்களைப் *(Critics of Consciousness)* பின்பற்றி, ஒரு கவிதையோ, நாவலோ குறித்த பொருள் கொண்ட, தற்சார்பற்ற கட்டமைப்பு *(***Objective Structure***)* என்ற கருத்தை மறுத்து வந்த மில்லர் இலக்கியங்கள் துய்க்கப்பட வேண்டும் என்றும் அவற்றோடு ஒன்றித்து அவற்றின் பொருளைப் பெறவேண்டும் என்றும் வாதிட்டார். ஆனால், *1970*-க்குப் பிறகு சிதைவாக்கத் திறனாய்வாளராக மாறினார். உணர்வுக்கும் எழுத்துக்குமிருந்த உறவின் தன்மையை ஆராய்ந்து கொண்டிருந்த அவருக்குச் சிதைவாக்கம் அடைக்கலம் தந்தது. "விருந்தளிப்போனாகத் திறனாய்வாளன்" *(The Critic as Host)* எனும் கட்டுரையில் பனுவலுக்கும் திறனாய்வாளனுக்கும் உள்ள உறவை, விருந்தளிப்போனுக்கும் விருந்தினனுக்கும் உள்ள சிக்கல் நிறைந்த உறவாகக் காண்கிறார் மில்லர். மொழியென்பது தெளிவான, ஐயத்திற்கு இடம் தராத, ஊடகம் ஆகாது. திறனாய்வாளனின் அறிவும் பனுவலும் சேர்ந்து விளையாடும் விளையாட்டின் மூலமே பனுவலிலிருந்து எதனையும் பெறமுடியும் என்று மில்லர் கருதுகிறார். சிதைவாக்கம் நூலுக்கும் விளக்கத்திற்கும் இடையேயுள்ள எல்லைக் கோட்டை அழிக்கிறது என்பது அவர் நம்பிக்கை. ஓர் இலக்கியத்தைக் குறையின்றிச் செதுக்கப்பட்ட சிற்பமாகக் காணுகின்ற புதுமைத் திறனாய்வாளர்களின் பார்வை தவறானது என்பார்.

மனித நேய மரபினரின் *(Humanistic Tradition)* மொழி, இலக்கியம் பற்றிய கருத்துக்களெல்லாம் குறையுடையவை என்று மில்லர் சுட்டிக்காட்டுகிறார். சொற்களும் குறிப்பான்களும் குறையுடையவை, நம் தேவைக்குப் போதாதவை, அவையெல்லாம் சொல்லாட்சிக் கலை அணிகளே *(Rhetorical Figures)*. எல்லாச் சொல்வெளிப்பாடும் - எழுத்தாயினும் பேச்சாயினும் - மூலத்தின் நிறமழிந்த சுருக்கமே, மூலத்தின் நிழலே. எனவே குறிப்பான்கள் நம்மை மையத்திற்கு, யதார்த்தத்திற்கு இட்டுச் செல்ல முடியாது. இவ்வாறெல்லாம் விளக்கம் தரும் மில்லர் பனுவல்களை அணுக்கமாக வாசித்துச் சிதைவாக்கம் செய்கிறார்.

டெரிடாவின் சிதைவாக்கத்தோடு மில்லரைப் போன்று நெருங்கிய நல்லுறவு கொண்டவரல்லர் ஹாரல்டு புளூம். அவர் தமது திறனாய்வில் இலக்கிய வரலாற்றாசிரியனைப் (Literary Historian) போன்றே செயல்படுகின்றார். ஒரு பனுவலின் மொழியை அவர் இடைப்பனுவல் தன்மை (Intertextual)யுடையதாகவே கருதினார். நூலாசிரியனின் தற்சார்பற்ற நிலையைப் (Impersonality) பாராட்டி, கவிதையில் இடம்பெறும் அவனது ஆளுமையைப் (Personality) புறக்கணித்த புதுமைத் திறனாய்வாளர்களின் போக்கை அவர் வன்மையாகக் கண்டித்தார். இந்தக் கோட்பாட்டின் அடிப்படையில் புனைவியல் கவிஞர்களை (Romantic Poets) டி.எஸ். எலியட் சாடியிருந்தாராதலால் புளூம் புனைவியல் கவிஞர்களின் முருகியலைப் (Aesthetics) பாராட்டும் வகையில் ஷெல்லி பற்றி நூல் எழுதினார். எலியட்டும் லீவிசும் அவர்களைப் பின்பற்றிய திறனாய்வாளர்களும் புறக்கணித்த நூலாசிரியனை மீண்டும் அரியணையேற்ற முயன்றார் புளூம்; இலக்கிய வரலாற்றின்பால் நவீனத்துவம் கொண்டிருந்த எண்ணத்தையும் நிராகரித்தார்.

புளூம், தவறான வாசிப்பை (Misprision) மூன்று நிலைகளில் பார்க்கிறார். பின்னால் வருகின்ற கவிஞன் தனக்கு முன் வாழ்ந்தவர்களின் கவிதைகளைத் தவறாக வாசிக்கிறான்; திறனாய்வாளன் இலக்கியங்களைத் தவறாக விளக்குகிறான்; கவிஞன் தன்னுடைய கவிதைகளையே தவறாகப் புரிந்து கொள்கிறான். எல்லா விளக்கங்களும் தவறான விளக்கங்களே என்பது புளூமின் முடிவாகும். பால் தெ மேனின் கருத்திலிருந்து தான் மாறுபடுவதை விளக்கிய அவர் "வாசிப்பு என்பது அறவே முடியாத செயலென்று நான் பால் தெ மேனைப் போல் கூற மாட்டேன்; ஆனால் வாசிப்பென்பது கடினமானதென்பதை ஏற்றுக் கொள்கிறேன். மீண்டும் பொருளுக்குரிய இடத்தைப் பிடிப்பது அரிய செயலாகும். ஆயினும் அம்முயற்சியை நாம் மேற்கொள்ளத்தான் வேண்டும்" என்று வாதிட்டார்.

புளூம் தமது **தாக்கக்கவலை** (The Anxiety of Influence) எனும் நூலில் ஒரு கவிஞன் முன்னோடிகளிடமிருந்து பெறும்தாக்கத்தைத் தந்தைக் கொலை பற்றிய ஃபிராய்டின் கோட்பாட்டைக் (Freud's notion of parricide) கொண்டு விளக்குகிறார். எல்லாக் கவிஞர்களும் தங்களது முந்தையரை வெறுக்கும் குற்றவுணர்வுகளால் மனம் வெதும்பிச்

செயல்படுகின்றனர். ஒரு கவிஞன் தன் ‘தந்தைக் கவிஞனைக் கொல்லாமல்’ தான் கவிஎழுத முடியாதென்றே கருதுகின்றான் என்பது தாக்கம் பற்றிய புளூமின் புதிய விளக்கமாகும். அவர் தமது திறனாய்வை ‘வாசிப்பின் தொடர் உருவகம்’ (Allegory of reading) என்று வருணிப்பார். அது கிரேக்க நாட்டைச் சார்ந்த பெர்மகான் பரம்பரை (School of Permagon)யினரின் அணுகுமுறையை ஒத்ததென்பார். அலெக்ஸாந் திரியாவைச் சார்ந்தவர்கள் ஓர் இலக்கியம் ஒருமைப்பாடுடையதாய் ஓர் உறுதியான பொருளைத் தருவதாய் அமைந்திருக்கக் கண்டார்கள். ஆனால் புளூம் குறிப்பிடும் இயக்கத்தார் ஓர் இலக்கியம் வேறுபாடுகளின் விளையாட்டுக் களம் என்றும் அவ்வேறுபாடுகளால் விளையும் பல பொருள்களை உள்ளடக்கியதென்றும் கருதினர். புளூம் கவிஞனின் ஆளுமை பற்றிய எண்ணத்தில் மில்லரிடமிருந்தும் இதர சிதைவாக்கத்தாரிடமிருந்தும் மாறுபட்டார். டெரிடாவின் ஃபிராய்டு பற்றிய சிந்தனைகளையும் அவர் ஏற்றுக் கொள்ளவில்லை. ஓர் எழுத்தாளனின் படைப்புணர்வு பற்றிய ஃபிராய்டின் விளக்கம் புளூமின் பாராட்டைப் பெற்றது. இலக்கியப் படைப்பில் நிகழும் உளவியல் நாடகத்தைப் பற்றிப் பேசுவதிலும் புளூம் சிதைவாக்கத்தாரிடமிருந்து வேறுபடுகின்றார்.

எழுபதுகளிலும் எண்பதுகளிலும் சிதைவாக்கக் கோட்பாட்டிற்கு ஆதரவும் பாராட்டும் பல்கிப் பெருகியதைப் போன்று எதிர்ப்புக் குரல்களும் ஓங்கி ஒலிக்கத் தொடங்கின. ஆங்கிலோ-அமெரிக்கத் திறனாய்வுக் கோட்டைக்குள் ஏல் பல்கலைக் கழகத்தாரால் இறக்குமதி செய்யப்பட்ட சிதைவாக்கம் ஒரு பெரும் நாசவேலையைச் செய்து விட்டதாகவும் கொடிய பிளேக் நோயாகப் பரவி அழிவை ஏற்படுத்திவிட்டதாகவும் அமெரிக்கக் கல்வி, அமெரிக்கப் பயிற்றுமுறை ஆகியவற்றிற்கு ஊறு விளைவித்து விட்டதாகவும் கூக்குரலிட்டவர்களும் உண்டு. எதையும் தீர்மானமாகச் சொல்ல முடியாதென்று கூறும் சிதைவாக்கத்தார் திறனாய்வு உலகத்தைத் திக்குத் தெரியாத காடாக்கி விட்டனர் என்ற குற்றம் சாட்டப்பட்டது. சிதைவாக்கக் கருத்து இலக்கியத்தையே அதற்கு எதிராகத் திருப்பியிருக்கிறதென்றும் இலக்கியம் தரும் முருகியல் இன்பத்திற்கு முடிவுகட்டி விட்டதென்றும் கூறப்பட்டது. ஓர் இலக்கியத்தை அணுகும்போது அது படைக்கப்பட்ட சூழலையும் அது சார்ந்த சமூக வரலாற்றையும் முற்றும் புறக்கணித்த புதுமைத் திறனாய்வின் இன்னொரு வடிவமே சிதைவாக்கம் என்று கூறுவோரும் உண்டு.

சிதைவாக்கம் பனுவல் தன்மைக்கு (Textuality) மட்டுமே முக்கியத்துவம் அளித்து ஓர் இலக்கியத்தை யதார்த்தத்தின் பிரதிபலிப்பாகவோ, ஆசிரியனின் உணர்ச்சி வெளிப்பாடாகவோ பார்ப்பதற்கு இடம் அளிக்காததால் அதனைச் சிலர் கண்டிப்பர். பல கல்வியாளர்கள் அது மனித நேயக் கோட்பாட்டிற்கு எதிரானதென்று புறக்கணிப்பர். சிதைவாக்கத்திறனாய்வாளர்கள் படைப்பிலக்கிய மொழிக்கும் திறனாய்வு மொழிக்கும் உள்ள வேறுபாட்டினை ஏற்றுக் கொள்ளாமல், திறனாய்விற்கும் படைப்பிலக்கிய நிலை வேண்டும் என்று கோரி, படைப்புத் திறனாய்வு (Creative Criticism) என்ற பெயரில், கடின நடையைக் கையாளுவதைப் பலர் வெறுப்பர். சிதைவாக்கத்தைக் கடுமையாகச் சாடியவர்களுள் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள்: எம்.எச். ஏப்ராம்ஸ் (M.H. Abrams), டபுள்யு. ஜாக்ஸன்பேட் (W. Jackson Bate), டெனிஸ்டானகே (Denis Donoghue), ஜெரால்டு கிராஃப் (Gerald Graff), ஈ.டி. ஹர்ஷ் (E.D. Hirsch).

கிராஃப் தமது "ஏலில் அச்சமும் நடுக்கமும்" (Fear and Trembling at Yale) எனும் கட்டுரையில் சிதைவாக்கத்தார் கவிதையின் பொருளை உறுதியாக முடிவு செய்ய இயலாது என்று கூறுவது புதுமைத் திறனாய்வாளர்கள் 'பொருள் மயக்கம்' (Ambiguity) என்றெல்லாம் பேசியதன் விளைவே என்றும் இரண்டு குழுவினர்க்கும் இடையே பெரிதும் வேற்றுமை இல்லையென்றும் கூறுவார். ஹார்ட்மென், புளூம் போன்றவர்கள் கையாளும் நடை இனிமையும் தெளிவும் அற்றதென்பார். சிதைவாக்கக் கோட்பாட்டாளர்களின் கலைத் தத்துவம்., தற்சார்பற்ற தன்மை (Objectivity), யதார்த்தம் (Realism) உண்மை அரசியல் ஆகியவைகளுக்கு எதிரானது, மனிதத் தன்மை அற்றது என்றும் வாதிடுவார். பல்கலைக் கழகங்களில் இலக்கியத் துறையில் ஏற்பட்டுள்ள பெரும் குழப்பத்தையே இது பிரதிபலிக்கிறது. திறனாய்வுத்துறை இப்பொழுது அளவுக்கு மீறிய வளர்ச்சிபெற்று, நூல்களும் கட்டுரைகளும் நாளும் வெளிவந்து கொண்டிருப்பதால், திறனாய்வுக்கலையே பொலிவிழந்து போய்விட, ஏல் பல்கலைக் கழகத்தார் மரபு வழிப்பட்ட திறனாய்வை வெறுத்து இத்தகைய முயற்சியில் ஈடுபட்டுள்ளனர் என்றும் கிராஃப் விளக்கம் தருகிறார்.

"நூல்களோடு நாம் எப்படிச் செயல்பட வேண்டும்" (How to do Things with Texts) என்பது ஏப்ராம்ஸின் சிதைவாக்கத்தை விமர்சிக்கும் கட்டுரை. சிதைவாக்கம் ஆசிரியனின் நோக்கைப் புறக்கணிப்பதும் சரியான

விளக்கம், தவறான விளக்கம் என்ற வேறுபாடின்றி எல்லா விளக்கங்களையும் ஒரு சேரவைத்துப் பேசுவதும் அவருக்கு உடன்பாடற்ற சிந்தனைகளாகும். இலக்கியம் என்பது மாந்தரால், மாந்தருக்காக, மாந்தரைப் பற்றிப் படைக்கப்படுவதாகும். ஆனால் சிதைவாக்கத்தார் இதனை மறந்து பனுவல் உலகம் பற்றி மட்டுமே பேசுகின்றனர் என்று ஏப்ராம்ஸ் வருந்துவார். நூல் நுவல் பொருளுக்கே சிதைவாக்கம் சாவு மணி அடித்து விட்டதால் அது ஒரு வீண் வேலையென்றும் அதன் ஆன்மாவற்ற வாசிப்பு முறை தற்கொலைக்குச் சமானமாகும் என்றும் கடிந்துரைப்பார். ஒரு கவிஞனுக்கும் அவனது முன்னோடிக்கும் இருக்கும் உறவு பற்றிய புளூமின் கருத்தும் அவரது சினம் மிகுந்த தாக்குதலைப் பெற்றது. தனக்கு முன்மாதிரிகளாக அமைந்திருப்பாரிடம் கவிஞன் ஒருவன் கொள்ளும் காழ்ப்புணர்ச்சி, பொறாமை, வஞ்ச எண்ணம் ஆகியவற்றையும் அவன் இயல்பாகப் பெற்றிருக்கும் பெருமை உணர்வு, அதிகார ஆசை, தன்முனைப்பு ஆகியவற்றையும் புளூம் எல்லைமீறிய உயர்வு நவிற்சியுடன் சித்திரிக்கிறார் என்றும் இச்சிறுமைத் தனங்களெல்லாம் உயர் பண்புகளாக மாற்றப்பட்டுக் கவிஞன் அவரோடு அறிவு, அனுபவ முதிர்ச்சியுடைய உறவினைக் கொள்ள முடியும் என்பதைப் பற்றி அவர் பேசவில்லையென்றும் ஏப்ராம்ஸ் குறிப்பிடுவார்.

சிதைவாக்கத்தின் போக்கால் விளைந்த கேடு பற்றி ஜாக்ஸன் பேட் தமது "ஆங்கிலக் கல்வியில் ஏற்பட்ட சிக்கல்" (The Crisis in English Studies) எனும் கட்டுரையில் கழிவிரக்கத்தோடு கருத்தருவிக்கிறார். தற்காலத் திறனாய்வுப் போக்குகள் இலக்கியக் கல்விக்குப் பெரும் ஊறு செய்துவிட்டனவென்றும் மனித நேயக்கல்வியிலிருந்து (Humane Letters) மனித அனுபவம், நீதி நெறிகள், பண்பாட்டு வரலாறு ஆகியவற்றை நீக்கிவிட்டனவென்றும் சிதைவாக்கம் சிறுபிள்ளைத்தனமான தத்துவ அணுகுமுறையைக் கொண்டு, வெறுமையை விதந்து கூறுகிறதென்றும் வரலாறு, தத்துவம், மனித வாழ்வு ஆகியவற்றோடு கொள்ளவேண்டிய தேவையான உறவும் அதற்கில்லையென்றும் சாடும் பேட் இளைஞர்களுக்கு அளிக்கப்படும் கல்வியில் மீண்டும் இலக்கியம், வரலாறு, தத்துவம் ஆகியவற்றிற்கு முக்கிய இடம் அளித்து அவர்களது அறிவையும் நீதியுணர்வையும் வளர்க்க உதவவேண்டும் என்று வற்புறுத்துகிறார்.

ஏப்ராம்ஸ், பேட் போன்றோர் கூறும் குறைகளுக்கெல்லாம் சிதைவாக்கத் திறனாய்வாளர்கள் பலவகைகளில் சமாதானம் சொல்லி வருகின்றார்கள். அது ஒரு வெறும் திறனாய்வு அணுகுமுறை அன்று, வாழ்க்கைத் தத்துவம் ஆகும் என்பது அவர்களின் கோரிக்கை. ஆயினும் திறனாய்வுத் துறையில் சிதைவாக்கம் பதித்துள்ள அழுத்தமான தடம் எவ்வளவு நாட்களுக்கு நீடிக்கும் என்பதைப் பொறுத்திருந்து தான் பார்க்க வேண்டும்.

* * * * *

12. இனியதும் இன்னாததும்

பக்குடுக்கை நன்கணியாரின் புறநானூற்றுப் பாடல் மனித வாழ்க்கையின் அவலம் பற்றிப் பேசுகிறது.

ஓரில் நெய்தல் கறங்க ஓரில்
ஈர்ந்தண் முழவின் பாணி ததும்பப்
புணர்ந்தோர் பூவணி அணியப் பிரிந்தோர்
பைதல் உண்கண் பனிவார்பு உறைப்பப்
படைத்தோன் மன்ற அப்பண்பி லாளன்;
இன்னாது அம்ம இவ் வுலகம்;
இனிய காண்க, இதன் இயல்புணர்ந் தோரே. *(புறநானூறு.194)*

இப்பாடல் எல்லாத் திணைகளுக்கும் பொதுவாகிய இலக்கணங்களைக் கூறும் பொதுவியல் திணையையும் நிலையாமையைக் கருதிச் சொல்லும் பெருங் காஞ்சித் துறையையும் சார்ந்ததெனக் கொண்டு, பழைய உரையாசிரியர் கீழ்க்கண்டவாறு பொருள் கூறுவார்.

> ஒரு மனையின் கண்ணே சாக்காட்டுப் பறை ஒலிப்ப ஒரு மனையின் கண்ணே மணத்திற்குக் கொட்டும் மிகக் குளிர்ந்த முழவினது ஓசை மிக ஒலிப்பக் காதலரோடு கூடின மகளிர் பூவணியை யணியப் பிரிந்த மகளிரது வருத்தத்தையுடைய உண்கண்கள் நீர்வார்ந்து துளிப்ப இப்பரிசு ஒத்து ஒவ்வாமைப் படப்படைத்தான் நிச்சிதமாக, அப்பண்பில்லாதோனாகிய நான்முகன்; கொடிது இவ்வுலகினது இயற்கை; ஆதலான் இவ்வுலகினது தன்மையறிந்தோர் வீட்டின்பத்தைத் தரும் நல்ல செய்கைகளை அறிந்து செய்து கொள்க.

“இனிய காண்க” என்ற தொடருக்கு, “வீட்டின்பத்தைத் தரும் நல்ல செய்கைகளை அறிந்து செய்து கொள்க” என்று வலிந்து பொருள் கூறும்

உரையாசிரியர் வீடு பற்றிய குறிப்பு ஏதும் கவிதையில் இல்லையே என்று எண்ணுவாரை மனத்தில் கொண்டு "இதன் இயல்புணர்ந்தோர் இவ்வின்னாமையை இனியவாகக் காண்க", என்றுரைப்பினும் அமையும் என்ற குறிப்பையும் சேர்ப்பார்.

கவிதையின் முதல் வாசிப்பிலேயே கீழ்க்காணும் ஒன்றுக் கொன்று முரண்பட்ட இரட்டைகள் (Binary Oppositions) நம் கவனத்தை ஈர்க்கின்றன:

நெய்தல்	முழவு
இறப்பு	திருமணம்
காதலரைப் பிரிந்த மகளிர்	காதலரைக் கூடிய மகளிர்
கண்ணீர் வடித்தல்	பூவணிதல்
இன்னாதவை	இனியவை
இவ்வுலகத்தில் இன்னாதது	இவ்வுலகத்தில் இனியது
இவ்வுலகம்	மேலுலகம் (வீடு)
இன்னாததைப் படைத்த இறைவன் ("பண்பிலாளன்")	இனியதைப் படைத்த இறைவன் ("பண்பிலாளன்")

கவிதையின் ஆசிரியர் உலக வாழ்க்கையைப் பலகோணங்களிலிருந்து கூர்ந்து நோக்கி ஆழ்ந்த சிந்தனைக்குப் பிறகு அது பற்றிய தமது கருத்தை வெளியிடுகின்றார். இறப்பை அறிவிக்கும் நெய்தல் பறையின் ஒலியும் திருமண நிகழ்ச்சியைத் தெரிவிக்கும் முழவின் ஓசையும் காதலரைப் பிரிந்த மகளிர் கண்ணீர் விட்டு அழுதலும் காதலரைப் புணர்ந்தோர் பூவணிந்திருத்தலும் ஒருசேரக் காணக்கிடக்கின்ற காட்சிகளாக, நாளும் நடைபெறும் நிகழ்வுகளாக, இருப்பதால் கவிஞர் இவ்வுலகத்தில் இத்தகைய கொடுமையைப் படைத்த இறைவனைப் 'பண்பிலாளன்' என்று கண்டித்து இவ்வுலக வாழ்க்கையிலிருந்தும் அவனுடைய கொடுமையிலிருந்தும் தப்ப வழியில்லாததால் இன்னாதவற்றைப் புறக்கணித்து இனியவற்றை மட்டும் கணக்கில் கொண்டு வாழ்க்கையை நடத்திச் செல்லுதல் நல்லது என்கிறார். ஆனால் இங்கும் அவர் கருத்து தெளிவாகவில்லை. உரையாசிரியர் சொல்லுவது போல் இவ்வுலகம் இன்னாதது எனவே இனியதான மேலுலகம் சென்று அடைவதற்கான நல்ல காரியங்களைச் செய்புங்கள் என்கின்றாரா, அல்லது இவ்வுலகில் நடைபெறும் இன்னாதவற்றையே இனியனவாகக் கண்டு மகிழ்க என்று

சொல்கின்றாரா என்பது புரியவில்லை. கவிதை வெளிப்படையாகச் சொல்ல முனைவதைப் போல், இன்னாததும் இனியதும் கலந்தது தான் வாழ்க்கையென்று அறிந்தோர் இனியதால் மகிழ்ந்தும் இன்னாததைக் கண்டு கொள்ளாமலும் வாழவேண்டுமென்றும் சொல்கின்றாரா என்பதும் உறுதியாகவில்லை.

கவிஞர் உலகைப் படைத்த இறைவனைப் 'பண்பிலாளன்' என்ற தொடரால் குறிப்பது கவிதையில் பெரும் தடுமாற்றத்தை உண்டாக்குகிறது. இதனை அவர் உள்ளத்திலிருந்து கூறும் உண்மையாக எடுத்துக் கொண்டால் கவிதை, இறைவன் கொடியவன் என்றும் எனவே வாழ்க்கையை நாம் அணுகும் முறையை மாற்றிக் கொள்வதைத் தவிர வேறுவழியில்லையென்றும் பொருள்தரக் காணலாம். ஆனால் அப்பண்பில்லாதவன் தான் உலகத்தைப் படைத்தவன் என்பதையும் அவனே உலக வாழ்க்கையில் நாம் துய்க்கும் இன்பத்திற்கெல்லாம் காரணமாவா னென்றும் நாம் இதிலிருந்து தப்பி உய்வதற்கு வழி இருக்கிறதென்றும் கவிஞர் ஏற்றுக் கொள்கின்றாராதலால் கவிதையின் பொருளில் முரண்பாடு ஏற்படுகின்றது. இறைவனைப் பண்பிலாளன் என்று அழைக்கும் போது அவனைப் பழிப்பதுபோல் புகழ்வதாகக் கொள்ளவும் வழியிருக்கிறது. இன்னாததைப் படைத்துள்ள அவன் இனியதையும் படைத்துள்ளான் என்பதையும் நாம் உணரவேண்டுமென்றும் இன்னாதவற்றிலிருந்து தப்ப வழியிருப்பதால் படைத்தவன் பண்பில்லாதவனாக இருக்கமுடியாதென்றும் கவிதை பொருள் தரக்காணலாம். இன்னாதது, இனியது என்பதெல்லாம் நம்நோக்கைப் பொறுத்ததே தவிர சாவிலும் மணத்திலும் பிரிவிலும் புணர்விலும் இனிமையும் இல்லை, இன்னாமையும் இல்லை. எனவே நமது மகிழ்ச்சிக்கும் துயரத்திற்கும் இறைவன் காரணமாக மாட்டான், அவனைப் பழிப்பது பொருளற்றதாகும் என்றும் கவிதை சொல்லக் கேட்கலாம். உலகோடு நம்மைப் படைத்த இறைவன் நம் நலனையே கருதுவோனாதலால் நாம் இன்னாதென்பதெல்லாம் இனியதாகவும் இனிய தென்பதெல்லாம் இன்னாதாகவும் கூடவிருக்கலாம் என்பதை வாழ்க்கையைக் கூர்ந்து நோக்குவார் உணர்வாரென்றும் கூடக் கவிதை பேசுகிறது.

கவிதை வெளிப்படையாகக் கூறும் பொருளிலிருந்து நேர் மாறான பொருளையும் தருதற்குப் 'படைத்தோன் மன்ற அப்பண்பிலாளன்' என்ற தொடர் பெரிதும் காரணமாகிறது.

* * * * *

13. இலக்கியமும் உளவியலும்

உளவியலால் இலக்கியத்திற்குக் கிடைத்த பயன்கள் பலவென்று சொல்லலாம். இலக்கியப் படைப்பு எவ்வாறு நிகழ்கிறது, இலக்கியப் படைப்பாளியின் தன்மை என்னவென்பன போன்ற கேள்விகளுக்கு உளவியல் சில விடைகளைத் தந்திருக்கிறது. கவிதையாக்கத்தை விவாதிக்கத் தேவையான ஒரு நுட்பமான மொழியையும் உளவியல் நிபுணர்கள் தந்திருக்கிறார்கள். இருபதாம் நூற்றாண்டில் படைப்பிலக்கியத்தில் ஒரு பகுதி ஃபிராய்டு *(Freud)*, யுங் *(Jung)* ஆகியோரது கோட்பாடுகளின் தாக்கத்தால் விளைந்தது என்றே சொல்லலாம். உளவியல், இலக்கியம் ஆகியவற்றின் கூட்டினால் உளவியல் திறனாய்வு, தொன்மத் திறனாய்வு ஆகிய இரண்டு திறனாய்வு அணுகுமுறைகள் தோற்றம்பெற்றன.

உளவியல் மேதையான ஃபிராய்டு இலக்கியம் பற்றிய தமது முடிவுகளைப் பல கட்டுரைகளில் தெளிவாகக் குறிப்பிட்டார். இலக்கியம் என்பது இலக்கிய ஆசிரியன் ஒருவன் தனது அந்தரங்க ஆசைகளைக் கற்பனையளவில் அனுபவித்துக் கொள்ளச் செய்யும் முயற்சியென்பது அவரது கருத்து. வாழ்க்கையில் நடைமுறையில் தனது விருப்பங்களையெல்லாம் நிறைவேற்றிக் கொள்ள இயலாத நிலையில் கற்பனை உலகில் அவற்றைத் துய்க்க அவன் இலக்கியம் படைக்கிறான். ஒவ்வொரு கலைஞனும் ஒரு மனக் கோளாறு உடையவனே (neurotic); முற்றும் பைத்தியம் ஆகிவிடாமல் தன்னைக் காத்துக்கொள்ளத் தன் அதீதமான கற்பனைகளுக்கு அவன் கலைவடிவம் கொடுக்கிறான். பகல் கனவுக்காரனான அவன் தனது ஆசைக் கனவுகளுக்குப் புறவடிவம் தந்து மகிழ்கிறான். ஏமாற்றமளிக்கும் உண்மை உலகிலிருந்து தன்னை விடுவித்துக் கொண்டு தான் படைக்கும் கற்பனை உலகில் நுழைகிறான்; புறவுலகில் எந்த மாற்றத்தையும் செய்யாமல் தான் விரும்பிய வீரனாகவும், அரசனாகவும் படைப்பாளியாகவும் மாறுகிறான். அவனது அகமன

விருப்பங்களின் கற்பனை நிறைவுகளே அவனது படைப்புகள். இவை சாதாரண மனிதனின் கனவுகள் போன்றவையே என்பது ஃபிராய்டின் முடிவு. இலக்கியம் பற்றிய ஃபிராய்டின் கருத்து அப்படியே ஏற்றுக்கொள்ளக் கூடியது அன்று. அதன் குறைகளை டிரில்லிங் (Trilling) போன்ற திறனாய்வாளர்கள் சுட்டிக்காட்டியுள்ளனர். கனவோடு கலைப்படைப்பை ஒப்பிடும் ஃபிராய்டு அவற்றுக்குள்ள முக்கிய வேறுபாட்டினைக் கவனிக்கத் தவறிவிட்டார். கனவு அடிமனத்தது; நமது ஆளுகைக்கு உட்படாதது. கலைப்படைப்பில் நமது அறிவின் வெளிப்படையான நேரடியான தாக்கம் உண்டு. ஃபிராய்டு இலக்கியம் பற்றிப்பேசும்போது அதன் உள்ளடக்கத்தை மட்டுமே கவனத்தில் கொள்கிறார். அதன் தொழில் நுணுக்கக் கூறுபாடுகளை முழுவதும் புறக்கணிக்கிறார். இலக்கியப் படைப்பில் உட்பொருள் பற்றியும் அவரின் விளக்கம் முழுமையானதாக இல்லை. கலைஞனின் நோக்கம் அல்லது கலைஞனின் மனக்கோணல் ஆகியவற்றை வைத்தே இலக்கியத்தைத் தவறான ஆய்வுக்கு உட்படுத்துகிறார். ஒவ்வொரு மனிதனும் மனநோயாளியானால் உன்னதமான படைப்பாற்றலுக்கு மனக்கோளாறு மட்டுமே காரணமாக இருக்க முடியாது. கவிஞனின் மனஆரோக்கியத்தை அவனது படைப்பைத் திட்டமிட்டு நிறைவேற்றி வெளிக்கொணருவதில் காணமுடியும். கலைஞனின் படைப்பு அவனது மனக்கோணலை நிமிர்த்தும் மருந்தாகவும் பயன்படலாம் என்பதை எர்னஸ்ட் கிரிஸ் (Ernst Kris) குறிப்பிட்டார். அவன் மன நலத்தை அடையச் செய்யும் முயற்சியின் வெளிப்பாடாகக் கலை அமையலாம்; நோய் தீர்க்கும் மருந்தாகலாம் என்பது அவர்கருத்து.

கலையென்பது அடிமன உந்துதல்களிலிருந்து தோற்றம் பெறுவதால் உளவியலாரின் ஆய்வுக்கு அது உட்பட்டதே என்பதை யுங் ஏற்றுக் கொண்டார். ஆனால் உளவியல் நிபுணர்கள் கலையின் பிறப்புப் பற்றிப் பேசுவதோடு நிறுத்திக் கொள்ளவேண்டுமென்றும் அதன் அடிப்படைத் தன்மைபற்றிப் பேசுவதற்கு அவர்களுக்குத் தகுதியும் உரிமையும் இல்லையென்றும் அவர் கூறினார். கலைப்படைப்பு என்பது ஒரு தொல்படிமத்தின் (archetypal image) உந்துதலிலும் அது இறுதியில் ஓர் இலக்கியமாக உருப்பெறுவதிலுமே அமைகிறது என்றார். ஆட்லர் (Adler) என்பார் ஃபிராய்டைப் போலவே, கலையாற்றலின் மூலம் மனநோய் என்று கருதினும், ஒவ்வொரு மனக்கோணலும் தாழ்வு நிலையிலிருந்து விடுபட்டு உயர்வுபெறச் செய்யப்படும் முயற்சியென்றும் இது அடிமனத்தில் தேங்கிக்

கிடக்கும் கற்பனையென்றும் இலக்கிய ஆசிரியனை இலக்கியம் படைக்கத் தூண்டுவது இதுவேயென்றும் கூறினார். கனவிற்கும் கலைப்படைப்பிற்கும் உள்ள வேற்றுமைகளைக் கென்னித் பர்க் (Kenneth Burke) தெளிவாக்கினார். கனவு கட்டாய, அப்பட்டமான, வெளிப்பாடு ஆகும்; கலையோ முறையான, சீரான தெரிவிப்பாகும். கனவு நிகழ்ச்சிகளெல்லாம் கனவு காண்போனின் உணர்வு அடிப்படையில் எழுவன. அந்நிகழ்ச்சிகள் அவன் உணர்வுக்குக் காரணமாவதில்லை. நிகழ்ச்சிகளைக் கொண்டு உணர்வைக் கண்டறிய முயல்வது கடினமாகும். கலை மனிதனிடம் இயற்கையாகவுள்ள சில பாராட்டும் ஆற்றல்களை (Potentialities of Appreciation) பயன்படுத்திக் கொள்கிறது. ஒற்றுமை, வேற்றுமை, சீரமைப்பு, திரும்பச் சொல்லுதல், ரகசியத்தை வெளிப்படுத்துதல், நேர்மாறாக மாற்றல், சுருக்குதல், விரித்தல், மிகைப்படுத்தல், நிரல்படக்கூறல், விந்தை உணர்வைப் படிப்படியாகக் கிளப்புதல் ஆகியவை மனித மனம் கொண்டுள்ள இயற்கையான ஈடுபாடுகள். இவையெல்லாமே ஒற்றுமை, வேற்றுமை (Unity and Diversity) என்ற இருபெரும் பிரிவினுள் அடங்கும். கலைஞனை மனநோயாளியோடு முழுமையாக ஒருமைப்படுத்துவதும் தவறாகும். கலைஞனிடம் உலகுக்குச் சொல்லவேண்டிய செய்தியென்று ஒன்று இருக்கிறது. அவனது வாசகர்களைக் கவரவேண்டிய ஆர்வம் அவனிடம் உள்ளது. அவனது ஆரம்ப உணர்வுகள் கலையாக மாறும்போது சில மாற்றங்களுக்கு உட்படுத்தப்படுகின்றன.

உளவியல் நாவல் (The psychological novel) தோன்றி வளர, ஃபிராய்டின் கருத்துகள் காரணமாயின. பாத்திரங்களின் எண்ண அலைகளை இந்நாவல் பதிவு செய்கிறது. ஜேம்ஸ் ஜாய்ஸ், ஃபாக்னர், தாமஸ் மன், ஷெர்வுட் ஆண்டர்சன், கேதரின் மென்ஸ்ஃபீல்டு, கிரஹாம்கிரீன் ஆகியோரின் படைப்புகள் இதற்குத் தலைசிறந்த எடுத்துகாட்டுகளாம். கனவுகளை உண்மை நிகழ்ச்சிகள்போல் புறவயமாக வெளிப்படுத்துவதில் கஃப்கா (Kafka) பெரும் வெற்றி கண்டார். ஆந்த்ரேபிரெதோன் (Andre Breton) தொடங்கிய சர்ரியலிஸ்ட் இயக்கம் ஃபிராய்டிற்குப் பெரிதும் கடன்பட்டுள்ளது. டிலன்தாமஸின் கவிதைகளிலும் ஹென்ரிமில்லர், வில்லியம் பரோஸ் (William Burroughs) ஆகியோரின் நாவல்களிலும் இதன் தாக்கத்தைக் காணலாம். உளவியல் கருத்துகள் திறனாய்வின் மிகப்பெரிய வளர்ச்சிக்குத் துணை செய்தன. ஈடிபஸ் கோட்பாடு, லிபிடோ (Libido) கோட்பாடு, காஸ்ட்ரேசன் (Castration)

கோட்பாடு போன்றவையும் வாயரிசம் (Voyeurism), நெக்ரோ ஃபிலியா, நார்சிசிசம் (Narcissism), சாடோமசோகிஸ்டிக் விருப்பங்கள், இன்செஸ்ட் (Incest), இறப்பில் விருப்பு (Death-wish), கருப்பைக்குத் திரும்பல் (Return to the Womb) போன்ற கருத்துகளும் இலக்கியத்திறனாய்வாளர்களால் பயன்படுத்திக் கொள்ளப்பட்டன. *1919*இல் ஆல்பர்ட் மார்டல் (Albert Mardell) என்பவர் **The Erotic Motive in Literature** என்ற நூலின் மூலம் உளவியல் திறனாய்விற்கு அடிக்கல் நாட்டினார். உளவியல் திறனாய்வு தொடக்க காலத்தில் பழித்தும் இழித்தும் பேசப்பட்டது. அதன் எதிரிகள் அதில் பல குறைபாடுகளைக் கண்டனர். நல்ல நூல்களைத் தெரிந்தெடுப்பதற்கான அளவுகோல் ஒன்றையும் அதுதரவில்லை; ஓர் இலக்கியத்தின் மொழியையும் நடையையும் புறக்கணித்து ஆசிரியனின் அடிமன ஆசைகளின் வெளிப்பாடாக மட்டுமே அதனைப் பார்க்கிறது; பாலுணர்வை அடிப்படையாகக் கொண்டே அது எல்லாவற்றையும் விளக்க முயல்கிறது; அதிர்ச்சியளிக்கும் சொற்களையும் தொடர்களையும் பயன்படுத்துகிறது என்றெல்லாம் வாதிட்டனர்.

உளவியல் திறனாய்வாளர்களுள் சிலர் தங்களுக்கான வரம்பினைக் கடந்து தவறுகள் செய்திருக்கலாம். ஆனால் உளவியல் திறனாய்வால் தீமையே என்ற வாதம் ஏற்றுக் கொள்ள முடியாத ஒன்று. ஒவ்வொரு பேரிலக்கியமும் பல முகப்புகள் கொண்ட வைரமாகும். கதைக்கரு, பாத்திரப்படைப்பு, சூழல், மொழிநடை, காட்சியுருக்கள், படிமங்கள், ஆசிரியனின் நோக்கம், சமுதாயப்படப்பிடிப்பு ஆகிய பல கூறுகளும், ஆராயப்பட வேண்டியவையே. இவற்றுள் சிலவற்றையேனும் தெளிவுபடுத்த உளவியல் அணுகுமுறை தேவையாகும். யுங்கின் தொன்மம் பற்றிய கருத்துகளும் அடிமனக் கோட்பாடும் தொன்மத்திறனாய்வு என்ற துறையின் வளர்ச்சிக்கு அடிகோலின. ஜோஸப் கேம்ப்பெல் என்பார் தமது ஆயிரம் முகங்கள் கொண்ட வீரன் (The Hero with a Thousand Faces) என்ற அரிய நூலில் பல நாட்டுத் தொன்மங்களையும் ஆராய்ந்து, கடவுளர்களின் ஆற்றல்மிகு செயல்களையும் வீரர்களின் வாழ்க்கை நிகழ்ச்சிகளையும் வருணிக்கின்ற இப்பழம் கதைகள் எல்லாம் உண்மையிலேயே பல்வேறு இன மக்களின் அந்தரங்க ஆசைகளையும் அச்சங்களையும் நம்பிக்கைகளையும் வெளிப்படுத்துகின்றன என்பதைச் சான்றுகள் மூலம் நிறுவினார். தொன்மங்களின் மூலம் மனித மனத்தின் ஆழத்தையும் சிறப்பையும் உணரமுடியும்.

யுங் தமது தொன்மம் பற்றிய கட்டுரைகளிலேயே மனிதன் வாழ்க்கையில் ஆன்மிகப் பொருள் காணவேண்டுமென்ற ஆசைகொண்டவனாக இருக்கின்றான் என்ற கருத்தை விளக்கினார். பகுத்தறிவுக் கெட்டாத உண்மைகளைக் காணக் கவிஞர்களால் முடியுமென்றார். அடிமனத்தையும் இயற்கை இகந்த ஆற்றலையும் ஒன்றிணைப்பதில் தொன்மத்திற்குப் பெரும் பங்குண்டு என்பதையும் சுட்டிக்காட்டினார். முதிர்ந்த ஞானி, நிழல், அனிமா, அனிமஸ், குழந்தை, கன்னியும் தாயும் போன்ற தொல் படிமங்களெல்லாம் இலக்கியங்களில் மீண்டும் மீண்டும் இடம்பெறுவதை அறிவுறுத்தினார். இவற்றைத் தவிர வேறு தொல்படிமங்களையும் தொன்மத்திறனாய்வாளர்கள் இலக்கியங்களில் காண்கின்றார்கள். வேறு திறனாய்வு அணுகுமுறைகளால் விளக்க முடியாத சில சிறப்புக் கூறுகளைத் தென்மத்திறனாய்வால் விளக்க முடிந்தது. அறிவியல்துறை என்ற முறையிலும் மருத்துவத்துறையின் ஒரு பகுதி என்ற முறையிலும் உளவியலின் வெற்றி ஐயத்திற்குரியது என்பர். ஆனால் அது படைப்பிலக்கியத்திற்கும் திறனாய்வுக்கும் செய்துள்ள பணி சிறப்புடையது. இலக்கியத்திற்கும் உளவியலுக்குமுள்ள நெருங்கிய தொடர்பை ஃபிராய்டின் கூற்றே விளக்கும்; அவர் ஒரு முறை கூறினார்: "அடிமனத்தைக் கண்டுபிடித்தவர்கள் கவிஞர்களே; நான் என்று கூறுவது தவறு."

பேரறிஞர் ஃபிராய்டு *(1856-1939)* தற்கால உளவியலுக்குத் தமது பங்களிப்பாகத் தந்தவை அவரது உளப்பகுப்பாய்வுக் கோட்பாடுகளாகும். பலவிதமான நோயாளிகளைப் பரிசோதித்து மனித மனத்தின் உணர்தற்கு அரிய கூறுகள் பற்றித் தமது முடிவுகளை நூல்கள் மூலமும் கட்டுரைகள் வழியும் தெளிவாக எடுத்துரைத்த பெருமை அவரைச்சாரும். அடிமனம், ஆழ்மனம், நனவிலிமனம் என்றெல்லாம் அழைக்கப்படுகின்ற 'Unconscious' எத்தன்மையானது, அது எவ்வாறு செயல்படுகிறது என்பன போன்ற வினாக்களுக்கு விடையளிக்கும் முயற்சியே அவரது ஆராய்ச்சி. அவர், மனித மனம் உறைந்த பனித்தீவு *(Iceberg)* போன்ற அமைப்புடையதென்றும் அதன் பெரும் பகுதி நீருள் அமிழ்ந்து சிறு பகுதியே, நீருக்கு வெளியே தெரிவது போன்று மனத்தின் பெரும்பகுதி உணர்வு நிலைக்குக் கீழும் சிறுபகுதியே உணர்வு நிலைக்கு உட்பட்டும் அமைந்திருப்பதாகவும் விளக்கினார். மனித உள்ளத்தின் செயற்பாடுகளை உணர்வு வட்டத்திற்குள் வருபவை, உணர்வு வட்டத்திற்கு அப்பாற்பட்டவை என்று பாகுபடுத்தலாம். எந்த உள்ளத்து நடவடிக்கையை நாம் நேரடியாக

உணரமுடியாமல் அது கட்டாயம் நடந்திருக்க வேண்டுமென்று அனுமானிக்க வேண்டியிருக்கிறதோ அதுவே ‘Unconscious’ என்பது. அந்நடவடிக்கையின் விளைவுகளிலிருந்துதான் அதனை நாம் தீர்மானிக்க வேண்டியிருக்கும். இன்னும் சரியாகச் சொல்ல வேண்டுமானால் நாம் ‘Unconscious’ என்று குறிப்பிடுவது ஒரு சமயத்தில் செயல்பட்டது என்று நம்மால் ஊகிக்கப்பட்டு, ஆனால் அச்சமயத்தில் அதனைப் பற்றி நாம் ஏதும் அறியாதிருந்த ஒன்றே என்று கூறவேண்டும்.

நாம் நன்றாக உணர்கின்ற உள்ளத்து நடவடிக்கைகள் கூட ஒரு குறிப்பிட்ட, குறைந்த அளவுநேரத்திற்கே நம்மால் உணரப்படும்; வெகுவிரைவில் அவை அடிமனத்துள் புதைந்துவிடலாம்; பின் மீண்டும் நம் உணர்வு வட்டத்திற்குள் வந்தாலும் வரலாம். எனவே, அடிமனத்தை இரண்டு வகைகளாய் வரையறை செய்யலாம். ஒன்று, உணர்வு வட்டத்திற்குள் எளிதாகக் கொண்டுவரக்கூடிய உள்ளத்து நடவடிக்கை, மற்றது, அவ்வாறு இல்லாமல், நம் ஆற்றலையெல்லாம் செலவளித்தால் மட்டுமே வெளிக்கொணர முடிந்த நடவடிக்கை. பின்னதற்கு ‘Unconscious’ என்ற பெயரை வைத்துக்கொண்டு முன்னதை ‘Preconscious’ என்று அழைக்கலாம்.

ஒரு மனிதனின் உள்ள நடவடிக்கைகளுள் பெரும்பாலானவை அடி மனத்தவை என்பது ஃபிராய்டின் முக்கியமான, முதலாவது கோட்பாடாகும். மனிதனுடைய நடத்தை முற்றிலும் இணை விழைச்சை, பாலுணர்வை *(Sexuality)*, அடிப்படையாகக் கொண்டு அதனால் உந்தப்படுவது என்பது அவரின் இரண்டாவது கருத்தாகும். இதனை யுங் *(Jung)*, ஆட்லர் *(Adler)* போன்ற பல உளவியல் விற்பன்னர்களே ஏற்றுக்கொள்ளவில்லை. முதலாவதான உள்ள ஆற்றலை அது பாலுணர்வோடு கொண்ட நெருக்கமான தொடர்பு காரணமாக லிபிடோ *(Libido)* அல்லது இணைவிழைச்சு *(Sexual Energy)* என்றே ஃபிராய்டு அழைத்தார். சில பாலுறவு நாட்டங்களுக்கு எதிரான சமுதாயத்தடைகள், கட்டுப்பாடுகள் *(Taboos)* காரணமாக, நாம் நமது ஆசைகளையும் நினைவுகளையும் ஒடுக்கிவிடுகிறோம் என்பது அவரின் மூன்றாவது கோட்பாடாகும்.

இம்மூன்று கோட்பாடுகளின் அடிப்படையில் அவர் பெற்ற முடிவுகள் பல. அவற்றுள் முதலாவது அவர் மனித மனத்தை இத் *(Id)*, ஈகோ*(Ego)*,

சூப்பர் ஈகோ (Superego) என்ற மூன்று வட்டங்களாகப் பிரித்தமையாகும். விழைவு உந்தல்கள் (Instinctive impulses, drives) சார்ந்த வட்டத்தை 'இத்' என்றும் உணர்வுக்கு உட்பட்டு, நடத்தையை உடனடிக் கட்டுப்பாட்டுக்குள் வைத்துக்கொண்டு வெளியுலகோடு நெருங்கிய தொடர்பு கொண்டிருக்கும் பகுதியை 'ஈகோ' என்றும் பெற்றோரிடமிருந்து குழந்தை பெறும் சமுதாய விதைகளைக் கணக்கில் கொண்டு வளரும் பகுதியை 'சூப்பர் ஈகோ' என்றும் குறிப்பிட்டு அவைகளுக்குள்ள தொடர்பை விளக்கினார்.

'இத்' முழுமையும் நனவிலி மனமாகும்; 'ஈகோ', 'சூப்பர் ஈகோ' ஆகியவற்றிலும் ஒரு சிறு பகுதி மட்டுமே நனவு மனமாகும். இத், உள்ள ஆற்றலுக்கெல்லாம் மூலமான லிபிடோவின் சேமிப்புக்கிடங்கு ஆகும். அது ஆதி வாழ்க்கை நெறியான இன்ப நெறியைப் (Pleasure Principle) பூர்த்தி செய்யவே செயல்படுகிறது. அது உணர்வில்லாமல், காரண காரிய ஒழுங்கின்றி, ஒரு வியக்கத்தக்க அசுர சக்தியுடன் இயங்குகிறது. அதனை ஒழுங்கின்மையின் மொத்த உருவமென்றும் தீயில்காய்கின்ற ஒரு பெரிய கொப்பரை என்றும் ஆசைகளை நிறைவேற்றிக் கொள்ளும் ஒரே நோக்கத்துடன் மூர்க்கத்தனமாகச் செயல்படும் உந்துதல் என்றும் ஃபிராய்டு வருணிப்பார். அது நமது ஆளுமையின் இருண்ட, புரிந்து கொள்ள முடியாத நெருங்கமுடியாத ஒரு பகுதியாகும். தத்துவவிதிகளுக்கு அப்பாற்பட்டு, அதனால் ஒன்றுக்கொன்று முரண்பாடுடைய உந்துதல்களையும் ஒருங்கே உள்ளடக்கி இருக்க முடியும். அதற்கு நீதி, நேர்மை, நன்மை, தீமை, மதிப்பு, மரியாதை ஆகியவைபற்றி ஒன்றும் தெரியாது. சமுதாய மரபுகளுக்கும் நியமனங்களுக்கும் கட்டுப்படாமல் சட்டம், ஒழுங்கு, நேர்மை ஆகியவற்றைப் புறக்கணித்து இன்ப நெறியால் மட்டும் இயக்கப்பட்டுச் செயல்படும் தன்மை உடையது 'இத்'. அதை ஒருவுன் கட்டுக்குள் வைக்கவில்லையானால் அது வரம்பற்ற முறையில் தன்னிச்சையாகச் செயல்பட்டு அழிவைத் தேடிக்கொள்ளவும் தயங்காது. அது இன்ப நாட்டத்தில் விளைவுகள் பற்றிக் கவலை கொள்ளாது திளைக்கும் தன்மையது. இத்தகைய ஆற்றல் ஒன்று மனிதனை ஆட்டிப்படைப்பதைப் பல நூற்றாண்டுகளுக்கு முன்னமேயே அறிஞர்கள் அறிந்திருந்தனர். ஆனால் அது மனித இயற்கையின் ஓர் உட்கூறு என்பதை உணராமல் மனிதனுக்கு வெளியிலிருந்து அவனை ஆளுகின்ற இயற்கை இகந்த சக்தியாகக் கருதினர். சமயவாதிகள் பேயென்றும் சாத்தானென்றும்

கடவுளுக்கெதிரான தீயசக்தியின் திருவிளையாடல் என்றும் எண்ணினர். உள்மன உந்துதல்களுக்கேற்ப ஒழுகும் தன்மையைக் குழந்தைகளிடத்தும் மனக்கோளாறுடைய பெரியோர்களிடத்தும் காணலாம்.

'இத்' ஓர் அபாயகரமான சக்தி என்பதால் தனிமனிதனை மனித மனத்தின் வேறு கூறுகள் காக்க வேண்டிய தேவை ஏற்படுகின்றது. தனி மனிதனின் செயல்களை நெறிப்படுத்தி அவனைக் காக்கும் கர்த்தாக்களில் 'ஈகோ' தலையானதாகும். 'இத்' பெற்றிருக்கின்ற ஆற்றலும் வீரியமும் ஈகோவிற்கு இல்லையென்றாலும் இயல்பூக்க உந்துதல்களை நெறிப்படுத்தி அழிவுப்பாதையிலிருந்து நீங்கிய செயல்களில் ஈடுபடுமாறு முன்னதற்கு வழிகாட்டுவது ஈகோவாகும். ஈகோவின் பெரும்பகுதி நனவிலி மனத்தைச் சார்ந்ததாயினும் அது நாம் அறிமனம் (Conscious Mind) என்று நினைப்பதைத் தன்னகத்தே கொண்டுள்ளது. பாமரர் மொழியில் சொல்லுவதானால் பகுத்தறிவு, எச்சரிக்கை, விழிப்பு ஆகியனவற்றை 'ஈகோ' சுட்டுமானால் கட்டுக்கடங்காத உணர்வுகளை 'இத்' சுட்டுமென்று விளக்கம் அளிப்பார் ஃபிராய்டு. 'இத்' முழுக்க முழுக்க இன்ப நெறியால் (Pleasure Principle) இயக்கப்படுகிறது. அகவுலகிற்கும் புறவுலகிற்கும் இடைத்தரகனாக ஈகோ வினையாற்றுகின்றதென்று சொல்வது பொருந்தும். சமுதாயத்தைக் காக்கும் தலையாய நோக்குடன் செயல்படும் இன்னொரு கர்த்தா சூப்பர் ஈகோ. இது நீதி உணர்த்தும் ஆசானாகவும் மனச்சாட்சி, பெருமித உணர்வு ஆகிவற்றின் தங்குமிடமாகவும் அமைகிறது. சமுதாயம் நல்லவை, உயர்ந்தவை என்று கருதுவனவற்றைப் புரிந்து கொள்ள உதவுகிறது. நேரடியாகவோ, அல்லது ஈகோவின் மூலமாகவோ செயல்படும் சூப்பர் ஈகோ, 'இத்'தின் உந்துதல்களை ஒடுக்குகிறது, சமுதாயம் ஏற்றுக்கொள்ளாத இன்பவிழைவுகளை, பாலுறவு ஆசைகளைத் தடை செய்து மீண்டும் அவற்றை அடிமனத்திற்கே தள்ளிவிடுகிறது. சமுதாயம் நல்ல செயல் என்று எண்ணுவதற்குப் பாராட்டும் தீயதென்று கருதுவதற்குத் தண்டனையும் அளிக்கும் பெற்றோர்களின் தாக்கமே சூப்பர் ஈகோவின் வளர்ச்சிக்குக் காரணமாகும். அளவுக்கு மீறிய செயல்பாடு கொண்ட சூப்பர் ஈகோ இனம்புரியாத குற்றவுணர்வை (Guilt Complex) உண்டாக்கும். 'இத்' இன்பநெறியின் ஆளுகையிலும் ஈகோ யதார்த்த நெறியின் (Reality Principle) ஆளுகையிலும் சூப்பர் ஈகோ நீதி நெறியின் (Morality Principle) ஆளுகையிலும் இயங்குகின்றன. நம்மை 'இத்' அசுரர்களாகவும், சூப்பர் ஈகோ தேவர்களாகவும் ஆக்க முயலும் போது,

இவ்விரண்டு முரண்பட்ட ஆற்றல்களையும் சமன்செய்து நல்ல மனிதர்களாக ஆரோக்கியமான உள்ளம் கொண்டவர்களாக, நம்மை வைத்திருப்பது ஈகோவாகும். இந்த நடுநிலையைத்தான் ஃபிராய்டு வலியுறுத்தினார்; அடிமனம் போனபோக்கெல்லாம் கட்டுப்பாடின்றி அலைந்து திரியவேண்டுமென்று அவர் சொல்லவில்லை.

ஃபிராய்டு கனவுகளுக்கு அளித்த விளக்கத்தை முன் மாதிரியாகக் கொண்டு· உளப்பகுப்பாய்வுத் திறனாய்வு இலக்கியத்தில் வரும் படிமங்களுக்கெல்லாம் பாலியல் அடிப்படையிலேயே விளக்கம் அளிக்கிறது. குளம், பூ, குகை, கிண்ணம் போன்றவை பெண் குறியைச் சுட்டுவனவாகவும், கோபுரம், மலைச்சிகரம், பாம்பு, கத்தி, ஈட்டி, வாள்போன்ற விட்டத்தினும் நீளம் அதிகம் உடையபொருள்கள் யாவும் ஆண் குறியைச் சுட்டுவனவாகவும் உளவியல் திறனாய்வாளர்கள் விளக்கமுறற்படுவர். இன்னும் ஒருபடிமேலே சென்று நடனம், குதிரையேற்றம், பறத்தல் போன்ற நடவடிக்கைகள் பாலுறவு இன்பத்தைச் சுட்டும் படிமங்கள் என்றும் கூறுவர். எல்லாக் குறியீடுகளும் பாலியல் அடிப்படை கொண்டவை என்ற அவர்களது முடிவைப் பல அறிஞர்கள் ஏற்றுக்கொள்ளத் தயங்குவர்.

ஃபிராய்டின் குழந்தை பற்றிய உளவியல் கோட்பாடுகள் முன்கூறப் பட்டவையினும் அதிக சர்ச்சைக் குரியவை. நாம் காலம்காலமாகக் கொண்டிருந்த நம்பிக்கையை மறுத்து, அவர் இளங்குழந்தைப் பருவத்திலேயே பாலுணர்வு அனுபவம் தொடங்கிவிடுகிறதென்று தெரிவித்தார். முதல் ஐந்தாண்டுக் கால வாழ்க்கையிலேயே குழந்தை பாலுணர்வு வளர்ச்சியில் ஒருசில படி நிலைகளைக் கடக்க வேண்டியுள்ளது. ஒவ்வொரு படி நிலையிலும் உடலின் ஒரு பகுதியில் பாலுணர்வு இன்பம் மையம்கொள்கிறது. இத்தகைய உடற்பகுதிகளாக மூன்றை அவர் குறிப்பிடுவார். வாய் (the oral), இடையின் பின்புறம் (the anal), இடையின் முன்புறம் (the genital) ஆகிய மூன்று இடங்களும் பாலுணர்வு இன்பம் நல்குவதோடு அமையாது நமது அடிப்படைத் தேவைகளான உண்டல், உண்டதை வெளியேற்றல், இனவிருத்தி செய்தல் ஆகியவற்றைப் பூர்த்தி செய்து கொள்ளக் கருவிகளாகவும் அமைகின்றன. குழந்தை நிலையில் இவ்வின்பங்களைத் துய்ப்பதில் பின்னடைவும் பெருத்த ஏமாற்றமும் ஏதேனும் ஒரு காரணம் பற்றி ஏற்படுமானால், அக்குழந்தை வளர்ந்து மனிதனாகும் போது அவனது ஆளுமை நிரந்தரமாகப் பாதிக்கப்படும். ஆரோக்கியமான மனவளர்ச்சி தடைப்பட்டு ஏதேனும் ஒரு வக்கிர உணர்வு வலிமை பெற்று

அளவுக்கதிகமான இடத்தை ஆக்கிரமித்துக் கொள்கிறது. மிக இளம் பருவத்திலேயே தாய்ப்பால் பெறாத குழந்தை Oral Fixation காரணமாக, மீளமுடியாத புகைப்பழக்கத்திற்கு ஆளாகலாம்; குழந்தையாக இருந்தபோது மலம் கழிப்பதில் அதிகமான கட்டுப்பாட்டுக்குட்படுத்தப்பட்டிருந்தால் Anal Fixation காரணமாக, சிறியனவற்றையெல்லாம் பெரிதுபடுத்தி மனவுளைச்சல் பெறும் (Fastidious) மனிதனாகப் பெரும் வாய்ப்புண்டு. ஆரோக்கியமான மனநிலை கொண்ட மனிதர்களும் கூட, பாலுணர்வுத் தூண்டுதலால் விளைந்த வக்கிர எண்ணங்களை உயரிய முறையில் மடைமாற்றம் (Sublimation) செய்துகொள்ள முடிந்தவர்களே.

ஃபிராய்டின் கருத்துப்படி, ஆண் குழந்தைக்கு ஐந்து வயதாகும்போதே ஆண் குறிக்கு முதலிடம் கொடுக்கும் நிலை (Stage of genital primacy) ஏற்படுகிறது. இச்சமயத்தில் குழந்தையை ஈடிபஸ் கோட்டம் (Oedipus Complex) பீடிக்கிறது. தாயின் அன்பிற்காகத் தந்தையிடம் ஏற்படுகின்ற, தெளிவாக உணர்ந்து கொள்ள முடியாத பொறாமையின் விளைவே இந்த வேணவா. சாபக்ளிஸ் எழுதிய துன்பியல் நாடகம் ஒன்றில் நாடகத் தலைவனான ஈடிபஸ் தனது தந்தையென்று அறியாமல் தந்தையைக் கொன்று தாயென்று அறியாமல் தாயை மணந்து கொள்கிறான். இவன்பெயரை வைத்தே இம்மனக் கோணலுக்கு 'ஈடிபஸ் காம்ளெக்ஸ்' என்று ஃபிராய்டு பெயரிட்டார். அது பற்றிய அவரது விளக்கம் வியப்பூட்டுவது.

சிறுவயதிலேயே எந்தப் பையனும் தன்னைத் தன் தந்தையின் இடத்தில் வைத்துப் பார்க்கப் பழகி விடுகிறான். தாயின் மீதுள்ள பாலுறவு விழைவு வளர வளர, தந்தையைத் தனக்குப் போட்டியாகவுள்ள இடையூறாகக் கருதுகிறான். இதிலிருந்து ஈடிபஸ் கோட்டம் உருப்பெறுகிறது. தந்தையின் இடத்தில் தன்னைக் காணும் அவன் தந்தையிடம் பகையுணர்வு கொண்டு அவரைத் தீர்த்துக் கட்டிவிட வேண்டும் என்ற ஆசையுணர்வைப் பெறுகிறான். இதனால் தந்தையோடு அவனுக்குள்ள உறவு இரட்டைவேடம் உள்ளதாகிறது. தந்தையிடம் கொள்ளும் வெறுப்பும் போட்டி மனப்பான்மையும் கலந்த அன்பும் தாயிடம் கொள்ளும் காதலும் ஈடிபஸ் கோட்டத்தின் உள்ளடக்கம் ஆகும். தன்மேல் ஆதிக்கம் செலுத்த முயலும் ஆற்றலாகத் தந்தையைப் பார்ப்பதும் காயடிக்கப் படுவோம் என்ற அச்சமும் (Fear of Castration) ஈடிபஸ் கோட்டத்தின் மேல் விளைவுகள்.

ஃபிராய்டின் வழிவந்த லகானின் உளப்பகுப்பாய்விலும் ஈடிபஸ் கோட்டத்திற்கு இன்றியமையாத இடம் ஒன்று உண்டு. இதனையும் ஃபிராய்டின் ஏனைய கோட்பாடுகளையும் உளப்பகுப்பாய்வுத் திறனாய்வாளர்கள் தமது இலக்கிய ஆய்வுகளில் பலவாறு பயன்படுத்திக் கொண்டு குறிப்பிடத்தக்க சில வெற்றிகளையும் பெற்றனர்.

* * * * *

14. கலித்தொகையில் பாலியல் படிமங்கள்

சங்கச் சான்றோர் பெற்றிருந்த உளவியல் அறிவு அவர் காலத்தே உலகில் வேறு எந்த இனம் பெற்றிருந்த உளவியல் அறிவினும் பெருஞ்சிறப்புடையது, பெரு வியப்பிற்குரியது என்பதை அன்னார் தம் அகப்பாடல் மரபுகள் தெளிவாகச் சுட்டிக் காட்டும். எவ்வெப்பாத்திரம் எவ்வெச் சூழலில் எவ்வெவ்வாறு தன் கூற்றினை நிகழ்த்தும் என்பதற்குக் கையாளப்பட்ட மரபுகள் அவர்கள் இயற்கை பற்றிய அறிவிற்கு இணையான மனித மனம் பற்றிய அறிவையும் பெற்றிருந்தனர் என்பதற்குத் தேவையான சான்றுகளாகும். மனித வாழ்க்கை மேம்பட வேண்டுமெனில் அன்புணர்வே அதற்கு அடிப்படையாகவேண்டுமென்ற ஃபிராய்டின் அறைகூவல் எழுவதற்குப் பல நூற்றாண்டுகள் முன்னமேயே நம்மவர் தமிழ் இலக்கிய மரபில் காதலுக்குத் தலையாய இடம் ஒதுக்கி,

> "காதற் காமம் காமத்துச் சிறந்தது
> விருப்போர் ஒத்த மெய்யுறு புணர்ச்சி *(பரிபாடல் 14-15)*

என்றெல்லாம் அன்பை அடிப்படையாகக் கொண்ட வாழ்க்கையைப் பாராட்டிப் பேசினர். ஆனால் உளவியல் அணுகுமுறையில் சங்கப் பாடல்களைப் பயில்வார் கவனத்தில் கொள்ள வேண்டிய நியதிகள் சிலவுண்டு. சங்கக் கவிதைகள் எழுதிய ஆசிரியர்களின் தனி வாழ்வு பற்றி நமக்கு ஒன்றும் தெரியாத நிலையில், பல கவிஞர்களுடைய பெயர்களே தெரியாது அவர்கள் பயன்படுத்திய உவமைகளைக் கொண்டு அவர்களைச் சுட்ட வேண்டியிருக்கும்போது, அவர்களது பாடல்களில் கூறப்படும் சில நிகழ்ச்சிகளையோ வருணனைகளையோ முன்னிலைப்படுத்திக் கவிஞர்களின் வாழ்க்கை பற்றியும் ஆளுமை பற்றியும் உளவியல் அடிப்படையில் பேசுகிறேன் என்று கருத்துகள் தெரிவிப்பது முறையாகாது. அவ்வைக்கும் அதியனுக்கும் உடலுறவு இருந்திருக்க வேண்டும் என்றும் சில பெண்பாற் கவிஞர்களின் பாடல்கள் அவர்களது அமுக்கப்பட்ட பால் உணர்வுகளின் பீறிட்ட வெளிப்பாடுகள் என்றும் பேசுவது உளவியல்

அணுகுமுறையை எங்கு எவ்வாறு பயன்படுத்துவது என்பது அறியாமல் செய்யப்படும் செயலாகும்.

> மலரினும் மெல்லிது காமம், சிலர்அதன்
> செவ்விதலைப் படுவார்"

என்று வள்ளுவர் கூறியது போல் அகப்பாடல்களிலிருந்து நாம் பெறும் முருகியல் இன்பமும் மிகவும் மென்மைகொண்டதாகும். அதனை உளவியல் அணுகுமுறையைத் தவறாகப் பயன்படுத்தி நாசம் செய்து விடுவது எளிதாகும். தலைமகனும் தலைமகளும் கொண்டுள்ள காதல் காரணமாக எழுகின்ற நுண்ணிய மனவுணர்வுகளைக் கவிதையுணர்வோடு எடுத்துச் சொல்லும் சங்கக் கவிஞர்கள் பாலுறவு நிகழ்ச்சிகளை வருணிக்க முயலவில்லை என்பதை நாம் மனம் கொளஎல் வேண்டும். குறுந்தொகைப் பாடல் ஒன்றில் தோழி தலைவனை எனக்குத்துணையான தந்தை, "ஆசாகு எந்தை", என்றே சுட்டுகிறாள். தோழி தலைவியோடு தன்னை எப்பொழுதும் ஒன்றிணைத்துக் கொள்ளும் மரபை மனத்தில் கொண்டு இப்பாடலைப் பார்க்க வேண்டும்.

> ஒருநாள் வாரலன்; இருநாள் வாரலன்;
> பல் நாள் வந்து, பணிமொழி பயிற்றி, என்
> நன்னர் நெஞ்சம் நெகிழ்த்த பின்றை,
> வரைமுதிர் தேனின் போகியோனே-
> ஆசு ஆகு எந்தை - யாண்டு உளன் கொல்லோ?
> வேறு புலன் நல் நாட்டுப் பெய்த
> ஏறுடை மழையின் கலிழும், என் நெஞ்சே. *(குறுந்தொகை,176)*

ஆண் பெண் உடலுறவிற்கு சங்கப் பாடல்களில் எவ்வளவு குறைவான இடம் கொடுக்கப்பட்டிருந்தது என்பதை உணர்தற்கு இது வழி செய்யும். தேனடை அவளுக்கு உவமையாகாமல் அவனைக் குறித்தல் காண்க.

உடலுறவைச் சுட்டவேண்டியபோதும் சங்கச் சான்றோர் அதனை நாகரிமாக, பண்பட்டமுறையில், மிகவும் மறைமுகமாக, உடலுறவுப் படிமங்கள் என்று தெற்றெனத் தெரியாத உவமைகள் மூலம் செய்வதைக் காணலாம். இயற்கைப் புணர்ச்சி புணர்ந்த பின்னர், 'பிரிவர்' எனக் கருதி அஞ்சிய தலைமகளின் குறிப்பு வேறுபாடு கண்டு, தலைமகன் கூறியதாக வரும் பாடல் அவர்கள் கொண்ட உடலுறவை "செம்புலப் பெயல் நீர்போல அன்புடை

நெஞ்சம் தாம் கலந்தனவே" என்று ஓவியப்படுத்துகிறது. உவமை இருவுடல்களின் இணைப்பைச் சுட்ட, கவிதை நெஞ்சங்களின் கலப்பைப் பற்றிப் பேசி நம் உள்ளத்தை உருக்குகிறது.

யாயும் ஞாயும் யாரா கியரோ?
எந்தையும் நுந்தையும் எம்முறைக் கேளிர்?
யானும் நீயும் எவ்வழி அறிதும்?
செம்புலப் பெயல் நீர் போல
அன்புடை நெஞ்சம் தாம் கலந்தனவே. *(குறுந்தொகை 40)*

"செம்மண்ணில் பெய்த நீர் அம்மண்ணோடு கலந்து அதன் நிறத்தையும் சுவையையும் பெற்று ஒன்றுபடுதல்போல் நம் நெஞ்சங்கள் ஒன்று பட்டன" என்று உள்ளப் புணர்ச்சியைக் குறிக்கிறான். "உள்ளப் புணர்ச்சியும் மெய்யுறு புணர்ச்சியும் கள்ளப் புணர்ச்சியுள் காதலர்க்குரிய" (நம்பியகப் பொருள்.34). பரத்தை ஒருத்தியின் கூற்றாக வரும் பாடலில் பாலுறவை இன்னும் விளக்கமாகச் சொல்லும் வாய்ப்புக் கிடைக்கிறது, கவிஞனுக்கு. பயன்படுத்திக் கொள்ளும் வில்லக விரவினார் தன் பெயர் மறைந்து உவமையே தனக்குப் பெயராக அமையக் கூடிய படிமம் ஒன்றைக் கையாளுகிறார்.

பொய்கை ஆம்பல் அணிநிறக் கொழு முகை
வண்டு வாய் திறக்கும் தண் துறை ஊரனொடு
இருப்பின், இருமருங்கினமே; கிடப்பின்
வில்லக விரலின் பொருந்தி; அவள்
நல் அகம் சேரின், ஒரு மருங்கினமே. *(குறுந்தொகை 370)*

பரத்தையின் கூற்றானதால் உடலுறவை வெளிப்படையாகப் பேசும் இரண்டு உவமைகள் இடம்பெறுகின்றன. ஆம்பல் அரும்பு மலரும் செவ்வியறிந்து வண்டுகள் இதழைத் திறக்கும் தண் துறை ஊரன் என்று தலைவன் அழைக்கப் பெறுகிறான். "தலைவனோடு இருந்தால் இரண்டு உடலை உடையேம்; அவனோடு துயின்றால் வில்லைப் பிடித்த விரல்கள் போல் பொருந்தியிருப்போம்; அவன் தன்வீடு சென்றுவிட்டால் ஓர் உடலை, உடையேம்" என்று பரத்தை பெருமிதம் கொள்கிறாள்.

கன்றும் உண்ணாது, கலத்தினும் படாது
நல் ஆன் தீம்பால் நிலத்து உக்கா ஆங்கு

எனக்கும் ஆகாது, என்னைக்கும் உதவாது
பசலை உணீஇயல் வேண்டும் -
திதலை அல்குல் என் மாமைக்கவினே. (குறுந்தொகை *27)*

என்பது வெள்ளி வீதியார் பாடல்; பிரிவிடை ஆற்றாள் எனக்கவன்ற தோழிக்குக் கிழத்தி உரைத்ததாக வருவது. கன்றும் உண்ணாமல் கலத்திலும் நிறையாமல் நிலத்தில் விழுந்து வீணாகின்ற ஆவின் பால் போன்று என்னுடைய உடல் அழகு எனக்கும் ஆகாது என் தலைவனுக்கும் பயன்படாமல் பசலை உண்ணப் பாழாகிறதே என்று தலைவி வருந்துகிறாள். இஃதே தலைவனின் கூற்றாக அமையுமாறு சில மாற்றங்களோடு பாடப் பட்டிருக்குமானால் பால் ஆணின் விந்தைக் குறிக்கிறதென்று விரசமான, வெளிப்படையான, முருகியல் இன்பம் தராத, விளக்கத்திற்கு இடம் கொடுத்திருக்கும். ஆண்குறி, பெண்குறி ஆகியவற்றை வெளிப்படையாகச் சுட்டும் குவிந்த, அல்லது குழியான பொருள்களை உவமைகளாகத் தராமல் பாலுறவைச் சுட்டும் மடிமங்களைச் சங்கச் சான்றோர்களால் படைக்க முடிகிறது.

'காமம் காமம்' என்ப; காமம்
அணங்கும் பிணியும் அன்றே; நினைப்பின்,
முதைச் சுவற் கலித்த முற்றா இளம்புல்
மூதா தைவந்தாங்கு,
விருந்தே காமம் - பெருந்தோளோயே! (குறுந்தொகை *204)*

மிளைப் பெருங்கந்தனின் பாடல் "காமம், காமம் என்று சொல்லுகின்றார்களே, அது வருத்தமும் நோயும் அன்று; பழங்கொல்லையாகிய மேட்டு நிலத்தில் தழைத்த முதிராத இளைய புல்லை முதிய பசு நாவால் தடவி இன்புற்றாற்போல நினைக்குங் காலத்து அக்காமம் புதிய இன்பத்தை உடையதாகும்" என்ற பொருள் தருகிறது. இதனைத் தலைமகற்குப் பாங்கன் உரைத்ததாகக் கொண்டு தமிழ் அக இலக்கண மரபறிந்தோர், 'தனக்குக்கறிக்க இயலாத இளம்புல்லைத் தடவிய அளவில் முதிய பசு இன்புற்றதற்குக் காரணம் அப்புல்லின் சுவையன்று; பசுவின் ஆர்வமே. அதன் ஆர்வத்தளவு அவ்வின்பம் நிற்றலைப் போலக் காமமானது நமது நினைப்பின் அளவில் புதுமை இன்பத்தைத் தருகின்றது. அதனை நம் அறிவினால் அவித்தொழுகின் அதனால் இன்பம் தோன்றாது. நம் மனநிலையே அதனை விருந்தாகத் தோற்றுவிக்கின்றது" என்று பொருள்

கூறுவர். காதல் துன்பத்தால் வாடுகின்ற தலைவனைப் பழித்து அவனை இடித்துரைக்கும் முறையில் "காதல் இன்பம் எண்ண அளவினதே" என்று பாங்கன் கூறுவதாக அவர்கள் விளக்குவர். ஆனால் காதல் என்பது வெறும் உடலுறவு இன்பமேயன்றி அதனினும் உயர்ந்ததன்று என்று பொருள் கொள்ளவும் இப்பாடல் இடம் தருகின்றது. இதனைப் பயன்படுத்திக் கொள்ளும் ஏ.கே. ராமானுசன்,

Love, Love,
they say.
Love
is no disease,
no evil goddess.

Come to think of it,
dear man
with those great shoulders,
love is very much like an old bull,
enjoys a good lick
of the young grass
on the slope
of an old backyard;

a fantary feast,
that's what love is,

பாடலில் வரும் முதிய பசுவை "Old bull" என்றும் அது புல்லை நாக்கால் தடவி இன்பம் பெறும் என்பதை "enjoys a good lick" என்றும் புதிய இன்பம் என்ற பொருளில் வரும் விருந்தை 'a fantasy feast' என்றும் மொழிபெயர்ப்பதன் மூலம் ஆங்கிலக் கவிஞர் கவிதையில் வரும் நுண்பொருள் கொண்ட உவமையை உடலுறவை நேரடியாகச் சுட்டும் விரசமான பாலியல் படிமமாக மாற்றிவிடுகிறார்.

அகவுணர்வுகளை நுட்பமாகப் படம் பிடித்துக் காட்டச் சங்கச் சான்றோர் கையாளும் உவமைகளிலிருந்து அவை தரும் முருகியல் இன்பத்தைப் புறக்கணித்து அவற்றை வெறும் உடலுறவைச் சுட்டும் பாலியல் படிமங்களாகக் கொச்சைப்படுத்தல் அரிய செயலன்று. ஐங்குறுநூற்றில்

உடன்போய் மீண்டதலைமகள், "நீ சென்ற நாட்டு நீர் இனிய அல்ல; நீ எங்ஙனம் நுகர்ந்தாய்?" எனக் கேட்ட தோழிக்குக் கூறியதாகக் கபிலர் பாடிய பாடல்:

> அன்னாய் வாழி! வேண்டு, அன்னை! நம் படப்பைத்
> தேன் மயங்கு பாலினும் இனிய - அவர் நாட்டு
> உவலைக் கூவற் கீழ
> மான் உண்டு எஞ்சிய கலிழி நீரே. *(ஐங்குறு. 203)*

"அன்னாய், நீ வாழி! நம் தோட்டக் கூற்றிலுள்ள தேன் கலந்த பாலைக் காட்டிலும் அவர் நாட்டுத் தழையையுடைய கிணற்றின் அடியிலுள்ள மானுண்டெஞ்சிய கலங்கல் நீர் இனியது" என்று கூறுகிறாள். தன் காதலனோடு உறவு கொண்டபின் அவனோடு வாழும் வாழ்வு வறுமையும் வேறுபல துன்பங்களும் நிறைந்ததாயினும் அவனிடமிருந்து பிரிந்து அவளது பெற்றோர்களோடு வாழும் பெருஞ்செல்வ வாழ்விலும் இனியது, உயர்ந்தது, சிறந்தது என்ற அவள் கருத்தைக் கவிஞன் அழகிய உவமையொன்றின் மூலம் குறிஞ்சித் திணைக்குரிய படிமங்களைக் கொண்டு முருகியல் இன்பம் மிக்க பாடலாகத் தருகிறான். இதனை ஆங்கிலத்தில் அழகாக மொழிபெயர்த்துள்ள ஏ.கே.ராமானுசன் விளக்கம் தரும்போது குட்டையைக் குழப்புகிறார்.

> Bless you, friend. Listen
> Sweeter than milk
> mixed with honey from our gardens
> is the leftover water in his land,
> low in the waterholes
> covered with leaves
> and muddied by animals.

"ஒரு கோணத்தில் பார்த்தால், இக்கூற்றிற்குரிய தலைவியே நீர்க் குழியாகிய குளமென்றும் தலைவன் அதன் நீரைக் கலக்கிக்குடித்து மகிழ்ச்சியில் திளைக்கும் விலங்கென்றும்" பொருள் கொள்ளலாம் என்பார். அகவாழ்வு அனுபவங்களால் எழும் நுண்ணியவுணர்வுகளைப் படம் பிடித்துக் காட்ட முயலும் பாடல் இது என்பது பற்றியோ தாம் கூறும் விளக்கத்தின் பொருத்தமின்மை பற்றியோ சிகாகோ நகரில் வாழ்ந்த ராமானுசன் கவலைப்படவில்லை.

ஃபிராய்டின் பாலியல் படிமங்களை மனத்தில் கொண்டு சங்கக் கவிதைகளைப் படிக்கும்போது இத்தகைய தடுமாற்றங்கள் ஏற்படுவது இயல்பே. மேலைநாட்டு வாசகர்களையீர்க்க வேண்டும் என்ற நோக்குடன் செயல்படும் ராமானுசன் மூலக்கவிதையில் பாலியல் படிமமாக வராத வருணனையிலும் அதனைக் காண விழைகிறார்.

ஞாயிறு காணாத மாண் நிழல் படீஇய,
மலைமுதல் சிறு நெறி மணல் மிகத் தாஅய்,
தண் மழை தலைய வாகுக - நம் நீத்துச்
சுடர்வாய் நெடுவேற் காளையொடு
மடமா அரிவை போகிய சுரனே! (குறுந்தொகை *378)*

தலைவனுடன் தலைவி சென்றதை அறிந்த செவிலித்தாய், "என் மகள் போனவழி இன்பத்தைத் தருவதாக அமைக" என்று தெய்வத்தை வாழ்த்தியதாகக் கயமனார் பாடும் பாடல் இது. மகளைப் பிரிந்த செவிலியின் உள்ள வேதனையை இதனினும் தெளிவாக எப்படிச் சொல்வது? தன் மகளின் நலனுக்காக அவள் செல்லும் பாலை நிலம் ஞாயிறு வெயில் வீசாமல் மரத்தின் நிழல் பொருந்தி மலையிடத்தேயுள்ள சிறுவழியின்கண் மணல் மிகப் பரவப் பெற்று குளிர்ந்த மழை பெய்ததாகுக என்று வேண்டுகிறாள். தன்னைப் புறக்கணித்துத் தலைவனோடு சென்று விட்டாளாயினும் தன் மகளின் அடிநோகாது பாலையில் நிழலும் மழையும் வேண்டுமென்று தெய்வத்தை இறைஞ்சும் தாயின் தவிப்பைக் கவிதை சுட்டுகிறது. ராமானுசத்தின் கவனமோ மொழிபெயர்ப்பில் வேறு திசையில் செல்கிறது.

Let no sun burn
may trees shade the little ways on the hill
may the paths be covered with sand
may cool rain
cool the desert roads
for that single girl
her face the colour of the new mango leaf
who left us
for a man
with the long bright spear! (குறுந்தொகை *378)*

ஐந்து வரிக் கவிதையில் நான்காவது வரியில் தலைவன் "சுடர் வாய் நெடுவேல் காளை" என்று வருணிக்கப்படுகிறான். தலைவன் பெருவீரன் என்பதைக் குறிக்கவும் பாலை நிலத்தில் அவளை அழைத்துச் செல்லும்போதும் பின்னும் அவளைப் பாதுகாக்கும் ஆற்றல் கொண்டவன் என்பதைத் தாய் உணர்ந்திருக்கிறாள், அதுபற்றி அவளுக்குப் பெருமிதமும் உண்டு என்பதையும் சுட்டவே அவன் இவ்வாறு அழைக்கப்படுகிறான். ஆனால் ராமானுசன் "சுடர்வாய் நெடுவேலை" இறுதி வரிக்குக் கொண்டு சென்று வியப்புக்குறியோடு முடிக்கிறார். ஃபிராய்டு சுட்டும் பாலியல் படிமங்களை அறிந்த மேலை நாட்டு வாசகர்கள் இதனை ஆண்குறிக்குரிய குறியீடாகக் (Phallic symbol) கண்டு மகிழ்வர் என்பது அவரது விருப்பம் போலும். ஆனால் இது மூலத்தில் அவ்வாறு பயன்படுத்தப்படவில்லை யென்பதை அவர்களுக்கு யார் சொல்லுவது? பாத்திரம், சூழல் ஆகியவற்றைப் படைப்பதில் வியத்தகு உளவியல் அறிவைக்காட்டியுள்ள கவிஞன் மறைய மிகச் சாதாரணமான பாலியல் படிமம் தேவையில்லாமல் வாசகர்களின் உள்ளத்தை நிரப்புகிறது, மொழிபெயர்ப்பாளர் செய்துள்ள சிறுபிள்ளைத்தனமான விளையாட்டால்!

சில தமிழ்த் திறனாய்வாளர்கள் இப்பாதையில் மேலும் சென்று உவமைகளிலெல்லாம் பாலியல் குறியீடுகளை வலிந்து புகுத்தி விரசமான பாலுறவுக் காட்சிகளைக் கண்டு கவிஞனின் உண்மையான உளவியல் அறிவு எங்கு மிளிர்கிறது என்பதை உணரமுடியாமல் கவிதை தரும் முருகியல் இன்பத்தை முற்றும் இழந்துவிடுகின்றனர்; தேவகுலத்தாரின் பாடல் காதலைப் பற்றிய உலக மொழிகளில் உள்ள கவிதைகளுள் தலைசிறந்த இடம்பெறத்தக்கது.

> நிலத்தினும் பெரிதே; வானினும் உயர்ந்தன்று;
> நீரினும் ஆர் அளவின்றே, சாரல்
> கருங்கோல் குறிஞ்சிப்பூக் கொண்டு
> பெருந்தேன் இழைக்கும் நாடனொடு நட்பே. *(குறுந்தொகை 3)*

இக்கூற்று நிகழும் சூழல் "தலை மகள் சிறைப்புறமாக, அவன் வரைந்து கொள்வது வேண்டி, தோழி இயற்பழித்த வழி, தலைமகள் இயற்பட மொழிந்தது" என்று குறிக்கப்பெறும். இது காதலர் கூட்டம் பற்றிய குறிஞ்சித் திணைப் பாடலாகும். ஆனால் இங்குத் தலைவியால் பெருமையோடு பேசப்படுவது அவர்கள் துய்த்த உடல் உறவு அன்று. "கரிய

கொம்புகளையுடைய குறிஞ்சி மரத்தின் மலர்களைக்கொண்டு, பெரிய தேனை வண்டுகள் செய்தற்கு இடமாகிய நாட்டையுடைய தலைவனோடு நான் பெற்றுள்ள நட்பானது இப்புவியினும் பெரிது; வானினும் உயர்ந்தது; கடலினும் அளத்தற்கரிய ஆழம் உடையது" என்று தலைவி தங்கள் காதல் பற்றி விதந்து பேசுகின்றாள். பெருமைக்கு எல்லையாகக் கூறப்படும் நிலம், வான், கடல் ஆகிய மூன்றினும் அவர்கள் நட்பு சிறப்புடையதாம். அவனது நாட்டுக் குறிஞ்சி மலரோடு அவளை இணைத்துப் பார்க்கவும் கவிதை இடம்கொடுக்கிறது. குறிஞ்சி பன்னிரண்டு வருடத்திற்கு ஒருமுறை மலருமென்றும் அம்மலரிலிருந்து ஈக்களால் எடுக்கப்படும் தேன் மிக்க சுவை உடையதென்றும் நீலகிரியிலுள்ள தொதுவரென்னும் ஒருவகை இனத்தார் இது மலரும் காலத்தை வைத்துத் தம்முடைய வயதைக் கணக்கிடுவரென்றும் கூறுவர். குறிஞ்சி மலரைப் பொறுத்த மட்டில் தன் மகரந்தச் சேர்க்கையேயன்றி அயல் மகரந்தச் சேர்க்கை நிகழாது என்பதும் அதன் சிறப்பையும் அதனோடு ஒப்பிடப்படும் அவளது அருமையையும் புலப்படுத்தும். கவிதை நிலம், வான், நீர் ஆகியவற்றில் தொடங்கி, மலைச்சாரல், தேன், குறிஞ்சி மலர் ஆகியவற்றிற்குச் சென்று மனித வுணர்வுகளில் தலையாயதாகிய காதல் பற்றிப் பேசுவது அதன் பெருஞ் சிறப்பாகும். ஆனால் இக்கருத்துகளையெல்லாம் விட்டுவிட்டு உடலுறவு வருணனையைக் கவிதையில் காண்பதும் கருங்கோல் குறிஞ்சிப் பூக் கொண்டு பெருந்தேன் இழைக்கும்' என்பதில் பெருந்தேன் தலைவனின் விந்தைக் குறிக்கும் என்று விளக்குவதும் இக்கவிதை தோற்றுவிக்க முயலும் அனுபவத்திற்கு முற்றும் பொருந்தாத செயலாகும்.

சற்று வெளிப்படையான பாலுறவுக் காட்சிகளையும் விரசமான பாலியல் படிமங்களையும் வேண்டுவார் அவற்றைக் கவித்தொகையில் சில பாடல்களில் மட்டும் காணலாம். எட்டுத்தொகை நூல்களுள் கலித்தொகை காலத்தால் பிற்பட்டதென்பது அறிஞர் கருத்து. ஒரு பாடலில் தலைவி தான் பெற்ற அனுபவத்தை

நரந்தம் நாறு இருங்கூந்தல் எஞ்சாது நனி பற்றி,
பொலம் புனை மகரவாய் நுங்கிய சிகழிகை,
நலம் பெறச் சுற்றிய குரல் அமை ஒருகாழ்,
விரல் முறை சுற்றி, மோக்கலும் மோந்தனன்;
நறாஅ அவிழ்ந்தன்ன என் மெல்விரல் போது கொண்டு
செறாஅச் செங்கண் புதைய வைத்து,

பறா அக்குருகின் உயிர்த்தலும் உயிர்த்தனன்;
தொய்யில் இளமுலை இனிய தைவந்து,
தொய்யல் அம் தடக்கையின், வீழ் பிடி அளிக்கும்
மையல் யானையின் மருட்டலும் மருட்டினன். *(கலித்தொகை 54)*

என்று தோழியிடம் கூறுகின்றாள். பெருந்திணைப்பால் படும் பாடல் ஒன்று கலித்தொகையின் பெருமைக்கே ஊறு செய்யும் வகையில் அடித்தொழில் செய்வாராகிய கூனியும் குறளனும் உறழ்ந்து கூறிக் கூடியதை வருணிக்கிறது. குறளன் கூனியிடம் "கலப்பையில் தைக்கும் படைவாள் போலே ஓரிடம் கூனாய்ப் புறப்பட்டு ஓரிடம் முன்னே வளைந்து வலிய முறித்துவிட்டால் போன்ற அழகால் என்னைப் பொறுக்கல்லாத காம நோயைச் செய்தாய்: நீ அருளுவாயாயின் என் உயிருண்டு" என்கிறான். கூனி மறுக்க, அவன் மீண்டும் நின்னை மார்பிடத்தே சென்று புல்லுவேனாயின் என்னுடைய நெஞ்சிலே அக்கூன் ஊன்றும், முதுகிலே புல்லு வேனாயின் முதுகில் கூன் கூச்சமுண்டாக்கும். ஆதலால் கூடுதலேயன்றி முயங்குதலையும் செய்யமாட்டேன். இனிப் பக்கத்தே சிறிது முயங்கும் படியாக வருவாயாக" என்று அழைக்கிறான். இறுதியில் இருவரும் ஒருவரையொருவர் இகழ்தலைத் தவிர்ப்போம் என்று உறுதி செய்து கொண்டு, புணர்ச்சி உவகை பிறக்க, எங்கே கூடலாமென்று எண்ணுகின்றனர். கூனியோ "இவ்வரண்மனையில் நாம் கூடுவதைக் கண்டார் பேயும் பேயுங் கூடிற்றென நகைப்பர், எனவே இங்கிருந்து வெளியேறி பூங்காவில் அறிஞர்கள் திரட்சி பொருந்தின ஓலையின் தலையைக் கட்டி அதன் தலையிலே அரக்கிலச்சினை இட்டு விட்டால்போல நிரம்பாத உடலில் உள்வாய் முயக்கம் பெற்று நிறையும்படி இறுகப்புல்லிக் கூடுவோம்'' என்று கூறிக் குறளனை அழைத்துச் செல்கிறாள். *(கலித்தொகை 94).*

முல்லைக் கலியில் வரும் பாடல்கள் ஏறுதழுவும் காட்சிகளை இயற்கையாக வருணித்து ஆண் பெண் கூட்டத்தை நேரடியாகவும் மறைமுகமாகவும் சுட்டும். ஆய இளைஞர் ஏறு தழுவியவாற்றைத் தோழி தலைவிக்குக் காட்டிக் கூறுகிறாள்:

மருப்பில் கொண்டும் மார்பு உறத் தழீஇயும்
எருத்திடை அடங்கியும் இமில் இறப்புல்லியும்
தோள் இடைப்புகு தந்தும், துதைந்து பாடு ஏற்றும்,

நிரைபு மேல் சென்றாரை நீள் மருப்பு உறச்சாடி,
கொள இடம் கொள விடாநிறுத்தன, ஏறு *(கலித்தொகை 105)*

"கொல்லேற்றுக்கோடு அஞ்சுவானை மறுமையும் புல்லாளே,
ஆயமகள்"

"விலைவேண்டார், எம்இனத்து ஆயர்மகளிர்-
கொலை ஏற்றுக் கோட்டிடை, தாம் வீழ்வார் மார்பின்
முலையிடைப்போல, புகின்" *(கலித்தொகை 103)*

"தம் புல ஏறு பரத்தர உய்த்த தம்
அன்பு உறு காதலர் கைபிணைந்து, ஆய்ச்சியர்
இன்புற்று அயர்வர், தழூஉ
முயங்கிப் பொதிவேம்; முயங்கிப் பொதிவேம்;
முலைவேதின் ஒற்றி, முயங்கிப்பொதிவேம்-
கொலை ஏறு சாடிய புண்ணை - எம்கேளே!

பல் ஊழ் தயிர் கடையத் தாஅய புள்ளி மேல்
கொல் ஏறு கொண்டான் குருதி மயக்குறப்
புல்லல் எம் தோளிற்கு அணியோ? - எம்கேளே!
(கலித்தொகை 106)

என்றெல்லாம் ஆய்ச்சியர் சிறப்பிக்கப்படும்போதே ஏறு கோடலும் தலைவர் தலைவியரைத் தழுவலும் ஒரே காட்சியாக இணைந்திருப்பதைக் காணலாம்.

கலித்தொகையிலும் கூட, பல பாடல்களில் வரும் பாலியல் படிமங்கள் கவியழகு கொண்டவை; பண்புடையவை; எள்ளளவும் அருவருப்பு ஊட்டாதவை. உடன் போய தலைவி பின் சென்ற செவிலி இடைச்சுரத்து, முக்கோற் பகவரைக் கண்டு, "இவ்வகைப் பட்டாரை ஆண்டுக் காணீரோ?" என்று கேட்க அவளுக்கு அவர் கூறும் அறிவுரை:

பல உறு நறுஞ் சாந்தம் படுப்பவர்க்கு அல்லதை
மலையுளே பிறப்பினும், மலைக்கு அவைதாம் என்செய்யும்?
நினையுங்கால், நும்மகள் நுமக்கும் ஆங்கு அனையளே;
சீர் கெழு வெண்முத்தம் அணிபவர்க்கு அல்லதை
நீருளே பிறப்பினும், நீர்க்கு அவைதாம் என் செய்யும்?
தேருங்கால், நும்மகள் நுமக்கும் ஆங்கு அனையளே;

ஏழ் புணர் இன் இசைமுரல்பவர்க்கு அல்லதை,
யாழுளே பிறப்பினும், யாழ்க்கு அவைதாம் என் செய்யும்?
சூழுங்கால், நும்மகள் நுமக்கும் ஆங்கு அனையளே.

(கலித்தொகை 9)

சந்தனத்தின் மணம், வெண்முத்தின் காட்சி, யாழின் இசை ஆகியவை மூக்கு, கண், காது ஆகிய புலன்களுக்கு அளிக்கும் இன்பம் அனைத்தையும் அவள் அவனுக்குத் தருவாள் என்பதை உவமைகள் தெளிவாக்குகின்றன.

தலைவி எம்மை உடன் கொண்டு செல்லுமென்று கூறியும் உடன்படாது தலைவன் பிரிந்து செல்ல முற்படவும் அவள் உண்ணவும் செய்யேன், உயிர் வாழவும் செய்யேன் என்று கூறி அதன் காரணத்தையும் சொல்கிறாள்:

தோள்நலம் உண்டு துறக்கப்பட்டோர்
வேள் நீர் உண்டகுடை ஓரன்னர்
நல்குநர் புரிந்து நலன் உணப்பட்டோர்
அல்குநர் போகிய ஊர் ஓரன்னர்
கூடினர் புரிந்து குணன் உணப்பட்டோர்
சூடினர் இட்ட பூ ஓரன்னர் (கலித்தொகை 23)

எச்சில் பட்ட குடை யோலையும், குடியிருப்பார் போகிய பாழூரும், சூட்டி எறியப்பட்ட பூவும் அவளிடமிருந்து அவன் பெற்ற ஐம்புல இன்பங்களைக் குறிக்கும். இவற்றைவிட இன்னும் அருமையான உவமையோடு கவிதை முடிகிறது. “வேட்டை நாய் தன்னிடம் அகப்பட்ட மானைத் தனக்கு உரியதென்று நினைத்துக்கொள்ள, அது வேடர்க்கே உரித்தாவது போல் எனக்கு உரியதென்று நான் நினைத்துக் கொண்டிருக்கும் என் நெஞ்சு என்னிடம் நில்லாது உன்னிடம் அகப்பட்டுக் கொண்டது. அதனைக் காப்பாயாக!” என்று அவள் அவனை வேண்டுகிறாள்.

தலைவனின் காதலுக்கும் உறவுக்கும் ஏங்கும் தலைவியின் உள்ள வேதனையை மட்டுமல்லாது உடல் மாறுபாடுகளையும் அடுக்குவமைகள் மூலம் தெரிவிக்கும் பாடல்களும் உண்டு. பிரிவு உணர்த்தப்பட்டதோழி, தலைவனிடம் “நீ பிரிந்தால் பீடிலார் தொடர்புபோல, உன்னை அலர்தூற்றம் பகைகள் சில அவளிடமே உள்ளன” எனத் தலைவியின் ஆற்றாமையைத் தெரிவிப்பாள்.

மணக்குங்கால் மலர் அன்ன தகையவாய், சிறிது நீர்
தணக்குங்கால், கலுழ்பு ஆனாக் கண் எனவும் உளஅன்றோ-

ஈங்கு நீர் அளிக்குங்கால் இறை சிறந்து, ஒருநாள் நீர்
நீங்குங்கால் நெகிழ்பு ஓடும் வளை எனவும் உளஅன்றோ-

ஒரு நாள் நீர் அளிக்குங்கால் ஒளி சிறந்து, ஒருநாள் நீர்
பாராட்டாக் கால், பசக்கும் நுதல் எனவும் உள அன்றோ-

(கலித்தொகை *25)*

நீ அவளோடு கூடியிருக்கும் காலத்துச் செவ்வியைத் தோற்றுவித்து மலர்கள் போலிருந்து சிறிது பொழுது நீ பிரிந்தாலும் உன் பழியைத் தூற்றி அழத் தொடங்கும் அவளது கண்கள் உனக்குப் பகையே; நீ அவளோடு கூடியிருந்து அருள் செய்யும் சமையத்து அவள் உடல் அழகைத் தாமும் பெற்று முன்கையிலே பொலிவுற விளங்கி, ஒரு நாள் நீ பிரியுங் காலத்துத் தோள் மெலிகையினால் தாம் உதவி செய்யாது கழன்று போம் வளையல்களும் உனக்குப் பகையே; நீ அளி செய்யும் காலத்து ஒளி மிகுந்து விளங்கி நீ அளியாக் காலத்து உன்னுடைய தன்மையைப் பிறர்க்கு அறிவித்து ஒளியிழந்து பசந்து காட்டும் அவளது நுதலும் உனக்குப் பகையே.

அவளது உடலுறுப்புகள் அவளது கட்டுப்பாட்டில் இல்லாமலேயே பிரிவுத் துன்பத்தை வெளிப்படுத்தும் என்று கூறி இறுதியாக இவற்றிற்கெல்லாம் முத்தாய்ப்புவைத்தாற்போல் ஒரு பாலியல் படிமத்தையும் சேர்க்கிறாள். "வானம் பெய்யாது போயின் இவ்வுலகம் கெடுமாறு போல, நீ அளித்தலை நீங்கும் காலத்து இவளது அழகு கெடும்."

மருதத் திணைப் பாடல்களில் உடலுறவின்பம் மிகுதியும் பேசப்பெறவேண்டிய சூழலை இத்திணைக்குரிய பரத்தை, காதற் பரத்தை, காமக் கிழத்தி ஆகியோர் ஏற்படுத்துகின்றனர். மலர்விட்டு மலர் பறக்கும் வண்டு தலைவனுக்கு உவமையாகிறது. பாலுறவு இன்பம் மிகுதியாகப்

பேசப்படுகின்ற பாடல்களில் நுண்ணிய மனவுணர்வுகள் பின்னுக்குத் தள்ளப்படுகின்றன. வண்டும் தாமரையும் பொய்கையும் வெளிப்படையாகப் பாலுறவைச் சுட்டிப் பாடல் நயத்தைக் கெடுப்பதும் உண்டு. "பரத்தையர் சேரியில் சென்று வந்த தலைவனோடு ஊடிய காமக்கிழத்தி ஊடல் தீர்கின்றாள்" கூறியதாக ஒரு பாடல்,

> பல மலர்களை உடைய மருத நிலத்துப் பசிய இலைகளை உடைய தாமரையினது கண்ணுக்கினிய மலரில் ஆரவாரித்துச் சென்று தேன்குடித்த கரிய தும்பி பலரும் நீர் உண்ணும் துறையில் அலர்ந்த பூவைப் பெருகிவந்த நீர் சாய்க்க அப்பூவிலிருத்தலை வெறுத்து அப்புனலுடனே ஊடி வேறொரு பொய்கையைத் தனக்கு இருப்பாக ஆராய்ந்திருந்து பழைய பொய்கையை நினைத்துச் சுழல்கின்ற காலத்தே அந்நிலத்துள்ளார் போக்க அப்பெரும்புனல் நீங்கலால் மீண்டும் சென்று அத்தும்பி அத்தாமரைப் பூவிலே பறத்தலைத் தவிர்ந்து இளைப்பாறும் பரந்த புனலை உடைய நல்ல ஊரனே!

என்று தலைவன் விளிக்கப் பெறுகின்றான். இங்கு வரும் உவமைகளை தலைவன் செயல்களோடு ஒன்றுக்கொன்றெனப் பொருத்திப் பார்த்துச் சூழலை அறிவது எளிது. தலைவன் பல பரத்தையரையுடைய பரத்தையர் சேரியிலேதங்கி ஒரு பரத்தையுடன் சிலநாள் இன்பம் துய்க்க அவளை அவனது காதற்பரத்தை வந்து சினந்து தீங்கு கூறுகையினாலே அவளிடத்துக் கூட்டத்தை வெறுத்து, காதற் பரத்தையோடும் ஊடி, வேறோர் பரத்தையர் சேரியில் சென்றிருந்து முன்னவளை நினைத்து வருந்துகின்ற காலத்துக் காதற் பரத்தையின் சினத்தை அவள் சுற்றத்தார் நீக்க மீண்டும் சென்று அவளிடத்தே தங்குகின்றானென்று காமக் கிழத்தி புலந்து கூறுகின்றாள். தான் தலைவனோடு சேர்ந்திருக்கும்போது கதிரவனைக் கண்டு அலர்ந்த தாமரை போன்றும் தலைவனிடமிருந்து பிரிந்திருக்கும் போது கதிரவன் அடங்கக் குவியும் தாமரை போலும் அவன் தன் இல்லில் இருக்கும் துணையும் மழைபெய்யில் செழிப்பாக இருக்கும் நிலம் போலவும் அவன் நீங்கில் மழை பெய்யாது கெட்ட நிலம் போலவும் மாறுவதையெல்லாம் தலைவன் உணர்ந்தவனேயென்று வருந்தும் காமக் கிழத்தி இறுதியாக அவனுக்குக்கூறும் அறிவுரை அவள் நிலையை அழகிய உவமையின் மூலம் தெளிவுபடுத்துகிறது.

> உன்னை விரும்புவாரும் நீ விரும்புவாரு மாகிய பரத்தையரிடமே
> சென்றுவிடு. தன் செவ்வியால் அலராது கையினாலே
> வலிய அலர்த்துதலால் முகை அலந்தாற் போல
> விருப்பமில்லாத முயக்கத்தில் எமக்குக் குளிர்ந்த
> பனிக்காலம் அப்படிக் கொடிதாயிருக்க உன்னைப் பிரிந்து
> தங்குதல் தகைமை உடையதா அன்றா என்பதை உணர்வாயாக!
> (கலித்தொகை *78)*

பாலியல் படிமங்கள் கணக்கின்றி விரவிக் கிடக்கும் கலித்தொகையில் தலைவனும், தலைவியும், தோழியும், செவிலியும் காதல் பற்றிப் பேசும்போது காட்டும் உளவியல் அறிவு வியக்கத்தக்கது. ஃபிராய்டு கனவுகளைப் பற்றி ஆழமான ஆய்வுகளை மேற்கொண்டு அவை மனிதனின் அடிமனத்து ஆசைகளை எவ்வாறெல்லாம் காட்டிக் கொடுக்கலாம் என்பது பற்றிச் சான்றுகளோடு பேசியுள்ளார். மருதக் கலியைச் சார்ந்த பாடலொன்றில் தலைவி தலைவனிடம்

> ஓர்த்தது இசைக்கும் பறைபோல், நின்நெஞ்சத்து
> வேட்டதே கண்டாம், கனா

என்று தெரிவிக்கும் சூழல் மருதன் இளநாகனாரால் அழகாகப் படம்பிடிக்கப்பட்டிருக்கிறது. பரத்தையில் பிரிந்து வந்த தலைவன் வாயில் பெறாது ஆற்றாமை வாயிலாகப்புக்கு அவளை நயப்பித்தல் காரணமாக, ஒரு கனாக் கண்டதாகக் கூறினான்:

> "கனவெனப்பட்டது ஓர் அழகிய தன்மை உடையது. அது இன்பத்தை மட்டும்தந்து ஏனை அறனும் பொருளும் தராமல் போயிற்று. நான் வையை ஆற்றங்கரையில் உள்ள அழகிய பொழிலிடத்தே நனவில் சென்றாற்போல இரவில் கனவில் சென்றேன். அங்கே, இமய மலையில் ஒரு பக்கத்தே அன்னங்கள் தங்கியிருப்பது போல் உயர்ந்த மணற்குன்றில் நல்லார் நிறைந்திருக்கக் கண்டேன்" அது கேட்ட தலைவி, "கொட்டுகின்றவன் தன் மனத்தில் நினைத்த ஓசையை ஒலிக்கும் பறைபோல் உன்னுடைய நெஞ்சத்து விரும்பின இன்பத்தையே கனவாகக் கண்டாய்" என்றாள். தலைவனோ, "நான் சொல்வதைக்

கேட்டபின் கோபித்துக் கொள்வாய்" என்று கூறிவிட்டுத் தான் கண்ட கனவை விவரிக்கத் தொடங்கினான்: "அக்காவில் இருந்த அழகிய பெண்கள் சிலர் ஒரு பூங்கொடியை வளைத்துப் பூக்களைப் பறிக்க, அக்கொடியிலிருந்த வண்டின் கூட்டம் அவர்களைத் தாக்க முற்பட்டது. வண்டுகளுடன் நிகழ்ந்த போரிலே ஒருத்தியுடைய பூமாலையும் முத்துமாலையும் வேறொருத்தியின் தொடியோடு பின்னிக் கொண்டன; ஒருத்தியின் முத்துவடம் வேறொருத்தியின் மகரக் குழையோடு இணைந்தது. ஒருத்தியின் துகிலை வேறொருத்தியின் மூட்டுவாயிரும்புகள் தளைத்துக் கொண்டன. ஒருத்தி புலவியாலே கணவனைப் புல்லாதிருந்தவள் வண்டினம் மொய்த்ததாலே புலவியைக் கைவிட்டு வணங்குகின்ற கணவனின் மார்பை அணைத்துக் கொண்டாள். ஒருத்தி, அடியில் தாழ்ந்த துகிலை ஒரு கையாலே தழுவிக் கொண்டு மற்றொரு கையாலே கூந்தலைப் பிடித்துக் கொண்டு குளத்திலே பாய்ந்தாள். மற்றொருத்தி மாலையை அறுத்து வண்டுகளை ஓட்டமுயன்று அவை செல்லாமையால் ஓடத்தே ஓடிச் சேர்ந்தாள். இன்னொருத்தி கள்ளின் களிப்பால் இமை கூடுகையால் பார்வை மறைய வண்டுகளை ஓட்டுமிடம் அறியாளாய்க் கை சோர்ந்தாள். இவ்வாறு அப்பெண்கள் யாவரும் வண்டுகளால் துன்புற்றார்" அது கேட்ட தலைவி "உன் பெண்டிர் புலந்தனவற்றையும் நீ அவருடைய அடிமுன் வணங்கிப் புலவி தீர்ந்தனவற்றையும் பலவாறாகக் கனவின் மேலிட்டுக் கூறுவது யான் சினந்து ஒன்றும் செய்ய முடியாது என்பதாலா? என்று வெகுண்டாள். தலைவனோ, "யான் பொய் சொல்லேன்", "புணர்ந்தீர் யாரும் பிரியாதீர்; புணர்ச்சி நீட்டித்து இடையே பிரிந்தீர் மீண்டும் கூடுமின்" என்று கூறுவன போல் கரிய குயில்கள் பெடையை அழைக்கும் இளவேனிற் பொழுதில் மகளிரும் அவர் கணவரும் கூடியிருந்து விளையாட

வேண்டி விருப்பத்தோடு அணிகளை அணிவர்; அதனால் யான் கண்ட கனவு நனவாகும்படி நெஞ்சாலே நினைப்பாய்'' என்று ஊடல் தீர்வது பயனாகத் தலைவிக்குக் கூறுவான். *(கலித்தொகை 92)*

பாலியல் காட்சிகள் நிறைந்த கனவைச் சொல்லி ஊடலைத் தணிக்க முயலும் தலைவனும் தலைவனின் உள்நோக்கம் உணர்ந்தும் அவனுக்குச் செவி சாய்க்கும் தலைவியும் உளவியல் அறிவு நிறைந்தவர்களாக இப்பாடலில் தோன்றுகிறார்கள்.

வினைவல பாங்கினால் வெண்ணெய் விற்கச் சென்ற தலைவியைக் கண்டு, வினைவல பாங்கின் தலைவன் மெய் தீண்டி, தனது ஆற்றாமையை அறிவிக்க, அவள் "ஈண்டுப் பிறர் காண்பார்; நாளை நான் கன்றொடு செல்லும் பொழுது சேரலாம்" என இடம் கூறும் முல்லைக் கலிப்பாடலில் அத்திணைக்குரிய கருப்பொருள்களைக் கொண்டே பாலியல் படிமங்கள் படைக்கப்பட்டு அவற்றின் மூலம் உளவியல் அறிந்த தலைவனும் தலைவியும் தம் உள்ள வேட்கையை உணர்த்துதலைக் காணலாம். தலைவி, "ஏடா! ஆட்டிடையருடைய குடிதோறும் உள்ள மகளிரை விரும்புகிறாய். உனது காம வேட்கை, தேள் கடிக்கு மருந்திடுதல் போல், உடன் தீர்க்கவேண்டிய ஒன்றில்லையே, உன்னோடு நகை செய்தல் வேண்டி நீ என் மெய்யைத் தீண்டுதற்கு நான் அனுமதித்தால் புணர்ச்சிக்கும் உடன்படுவேனென்று நினைத்து விட்டாயா? மோர் வேண்டினார்க்கு மோர் அளித்தவள் வெண்ணெய் வேண்டினார்க்கு வெண்ணெயும் அளிப்பாள் என்று கருதினாயா?" என்று தலைவனிடம் கடுமையாகப் பேசுகிறாள். அவனோ, "மெல்லிய தன்மை கொண்டவளே! மத்தைச் சுற்றிய கயிறு போல உன் அழகைச் சூழ்ந்து கொண்டு சுழன்று திரிகின்ற என்னுடைய நெஞ்சு அச்சத்தினால் உன்னிடமிருந்து மீண்டு ஆனால் நிலை பெறமாட்டாது என்னிடத்தினின்றும் புறப்பட்டு நாள்தொறும் மீளத் தடுமாறும். முதற்சூல் கொண்ட பசு தொழுவினுள்ளே கட்டி வைத்த கன்றைச் சூழ்ந்து கொண்டு பொழுதுவிடிந்த காலத்தும் மேயப் போகாது இருப்பது போல் உன்னைக் கண்டு என்னெஞ்சு வருத்தம் உற்றது. மருந்திட்டு நெய்யைக் கடைந்து வாங்கின பால், நுகர்வார்க்குச் சிறிதும் பயன்படாதது போல், நீ என் உயிரிடத்துள்ள நன்மையை ஒருவழியாலே வாங்கிக் கொண்டு விட்டதால் அது பின்னர் நீ பயன்கொள்ளும் காலத்து

உனக்கு இன்பம் தர இயலாததாய் விடும்” என்று தன்னிலையை உருக்கமாக வெளிப்படுத்துகிறான். இதனால் மனம் மாறிய தலைவி, “பலரும் திரிகின்ற மன்றத்திலே நின்று கொண்டு இவ்விடத்தே புணர்ச்சி இல்லையாயின் உயிர் வாழேன் என்றாய். இங்கிருந்தால் எம்சுற்றத்தார் காண்பர். நாளையும் நம் புலத்திலே கன்று மேய்த்தற்குப் போவோம்” என்று கூறி அவன் மீண்டும் சந்திக்கலாம் என்பதைக் குறிப்பால் உணர்த்தினாள். தலைவன் ‘மத்தம் பிணித்த கயிறு’, ‘கன்றிற்குச் சூழும் கடுஞ்சூல் ஆ’, ‘நெய் கடை பால்’ ஆகியவை பற்றிப் பேசியே தலைவியிடம் புணர்ச்சி வேட்கையை உண்டாக்கி விடுகின்றான்! *(கலித்தொகை 110).*

இரண்டு மூன்று பாத்திரங்களைக் கொண்டு, தக்க சூழலில் அப்பாத்திரங்கள் தங்கள் உள்ளத்துணர்வுகளைத் தேர்ந்தெடுத்த சொற்களாலும் அளவிறந்த முருகியல் இன்பம் பயக்கும் உவமைகளாலும் வெளியிட ஓர் உளவியல் நாடகமே நடத்திக் காட்டிவிடும் கலித்தொகைப் பாடல்களும் உண்டு. தலைவன் சிறைப்புறத்தானாக, வள்ளைப் பாட்டுப் பாடத் தலைவியைத் தோழி அழைக்கின்றாள் :

“தோழீ! வாழ்வாயாக, நாம் பாடுவோமாக! இருவரும் மூங்கிலின் நெல்லைப் பாறையாகிய உரலில் பெய்து யானைக் கொம்பை உலக்கையாகக் கொண்டு குற்றி, சேம்பினது இலை சுளகாகப் புடைத்துப் பாடுவோம்! இருண்ட நடு நாளிலே மின்னல் உண்டாக்கின ஒளியில் பிடியுடனே வந்து புன்செய் நிலத்தில் மேயும் யானைகளின் அடிகள் நடக்கின்ற நடையின் ஓசையைக் கேட்ட கானவன் கவணையிற் கல்லை எறிகையினால் அக்கல் வேங்கை மரத்தின் பூக்களைச் சிதறி, ஆசினிப் பலாவின் பழத்தை உதிர்த்து, தேனடையைத் துளையுண்டாம்படி உருவி, மாவினது பசிய கொத்துக்களை உழக்கி, வாழையின் மடலைக் கிழித்து, பலாவின் பழத்துக்குள்ளே தங்கும் சிறிய மலைகள் கொண்ட பெரிய மலையினை உடையவனைப் பாடுவோமாக!

தலைவி : தன் சூளுறவினைப் பாதுகாவானாய்ப் பொய்த்தவனுடைய மலையாய் இருந்தும் மழை பெய்தலால் விளங்கும் அருவியை உடையது; மழை பெய்தலால் விளங்கும் அருவியை உடையது.

தோழி : தன் சூளுறவினைப் பொய்யாக்குதற்கு உரியனோ? பொய்யாக்குதற்கு உரியனோ? நீ பாதுகாக்க வேண்டும்

என்று சொல்லப்பட்ட மகளிரைப் பாதுகாவாது விடுதற்கு உரியனோ? அவன் கூறிய மெய்யிலே பொய் தோன்றுமாயின் திங்களிடத்தே தீத்தோன்றின தன்மை உடைத்து.

தலைவி : என் முன் கையில் வளை கழலும் படியாக என்னிடத்து வாராதவன் மலையாயிருந்தும் இளமழை உலவுகின்றதே; இளமழை உலவுகின்றதே; அது நாள்தோறும் உலாவுகின்றதே.

தோழி : நின்னிடத்து வாராது இருந்து விடுவனோ, வாராது இருந்து விடுவனோ? வாராது இருக்க மாட்டான். அவனது அருளிடத்து இத்தன்மையவாகிய கொடியவை தோன்றுமாயின் அது நிழலை உடைய குளத்துள் நீரிலிருந்த குவளை வெந்த தன்மைத்து.

தலைவி : என் உடலைச் சேராது துறந்தவனுடைய மலையாயிருந்தும் நீலமணி போலத் தோன்றும், நீலமணி போலத் தோன்றும்; கழுவாத நீலமணி போலத் தோன்றும்.

தோழி : நம்மைக் கைவிட மாட்டான்; கைவிட மாட்டான்; வெற்பன் கைவிட மாட்டான்; அவனோடு கொண்ட உறவில் இத்தன்மையவாகிய கொடியவை தோன்றுமாயின் அது ஆகாயத்தில் தோன்றும் ஞாயிற்றில் இருள் தோன்றிய தன்மைத்து.

தோழி : நாம் வள்ளைப்பாட்டில் மனம் பொருந்திப் பாடிக் கொண்டிருக்கும் போது நம் தோளுக்குரியவன் மறைந்து நின்று கேட்டு அருள் கூர்ந்து வரைவு வேண்டி வந்தான். உன் தந்தை வேங்கைக் கீழிருந்து அவனுக்கு மணம் செய்தலை விரும்பிக் கூறினான். *(கலித்தொகை 91).*

இப்பாடலுக்கு உரை கூறும் நச்சினார்க்கினியர், “தானே உதிர்ந்த மூங்கிலின் நெல்லை எடுத்துக் கொண்டு உரலில் பெய்தென்றதனால் உயர்ந்த தலைவனைத் தெய்வம் தானே கொண்டு வந்து தருதலின் அவனைநம் வயத்தனாக்கினோமென்றும் யானையின் கோடு உலக்கையாக என்றதனால் கோடு நெல்லைப் பயன்படுத்தினாற் போல நம்

வரைவுகடாவலால் இத்தலைவனை இல்லறப் பயனை எய்துவிக்கின்றே மென்றும் சேம்பிலை புடைத்தல் தொழிலை முற்றமுடித்து அரிசியை ஆக்காத தன்மை போல் இக்களவொழுக்கத்தால் அவன் வரைந்து கோடலை முற்றமுடியாதிருக்கிறேமென்றும் இறைச்சி பொருட்புறத்ததாய் நின்றவாறு காண்க'' என்றும் "கானவன் கல் கைவிடுதலைச் செவிலி தன் மனையிடத்தே வெளியாக இருந்து கடுஞ்சொற் சொல்லி இற் செறித்தலாகவும் அக்கல் வேங்கையின் பூவைச் சிதறியது தலைவன் இன்பம் நுகர்கின்ற மனவெழுச்சியைக் கெடுத்ததாகவும் ஆசினிப் பழத்தை உதிர்த்தது அவன் நுகரும் இன்பத்தைக் கெடுத்ததாகவும் தேனடையை உகுத்தது தலைவி நலம் தலைவற்குப் பயன்படாமல் கெட்டதாகவும் மாவின் குலையைச் சிதறுவித்தது தோழியர் கூட்டம் தலைவியோடு கூடி விளையாடாமல் நீங்கியதாகவும் வாழை மடலைக் கிழித்தது தோழியை வருத்தினதாகவும் பலவின் பழத்தில் தங்கியது செவிலியின் கடுஞ்சொல் தலைவி நெஞ்சத்தே தங்கியதாகவும் உள்ளுறை உவமம் கொள்க" என்றும் கூறுவார்.

இந்நயங்கள் எல்லாம் கவிதையில் காணக் கிடப்பினும் அதன் பெருஞ்சிறப்பு தலைவி தன் ஆதங்கத்தை வெளிப்படுத்தும் முறையிலும் தோழி அவளுக்கு ஆறுதல் கூறும் தன்மையிலும் புதைந்து கிடக்கும் கவிஞனின் உளவியல் அறிவே என்று சொல்ல வேண்டும். சொன்ன சொல்லைக் காப்பாற்றாதவன் மலையில் மழை பெய்கின்றதே என்று இரண்டு முறை, மூன்று முறை அவள் அடுக்கி அடுக்கி அரற்றும் போது தீமை செய்வானுக்கு இயற்கை துணை செய்யுமோ என்று தனது வியப்பையும் ஐயத்தையும் அச்சத்தையும் ஒருங்கே வெளிப்படுத்துகின்றாள். இயற்கை அவனுக்கு வாரி வாரி வழங்குவதால் அவன் நல்லவனாக, சொன்ன சொல்லைக் காப்பவனாகத் தான் இருக்க வேண்டும் என்ற அவளது அடிமனத்தில் இருக்கும் எண்ணவுறுதியும் அவள் கேள்வியில் வெளிப்படுகிறது. தோழி "அவன் பொய் சொல்லியிருக்க மாட்டான், வாராதிருக்க மாட்டான், நம்மைத் துறக்க மாட்டான்'' என்று ஒவ்வொன்றையும் மூன்று முறை அடுக்கிச் சொல்லும் போது தன் முடிவுக்கு அழுத்தம் கொடுத்துத் தலைவியின் துயரைப் போக்க முயல்கிறாள். தன் கருத்திற்கு அரண் செய்ய இயற்கை நிகழ்ச்சிகளையே சுட்டுகிறாள். அவன் சூள் பேணாதவனாயின் இயற்கையுலகில் சற்றும் நம்பத்தகாத நிகழ்ச்சிகள் நிகழ வேண்டும். நிலவில் நெருப்பு தோன்ற வேண்டும்; நீரில் உள்ள

குவளை மலர் வென்றிடல் வேண்டும்; கதிரவனில் இருள் காண வேண்டும். எனவே தலைவி அவனிடம் நம்பிக்கை இழக்க எக்காரணமும் இல்லையென்று தோழி அடித்துச் சொல்கிறாள். கவிதையின் இறுதியில் வரும் திருமணம் பற்றிய குறிப்பு அவன் நல்லவன் என்பதையும் இயற்கையின் இயக்கம் சரியான முறையில் நிகழ்ந்து கொண்டிருக்கிறது என்பதையும் அது தீயவர்க்குத் துணை போகவில்லையென்பதையும் எல்லாவற்றிற்கும் மேலாக, தலைவி, தோழி ஆகிய இருவரின் அடிமனங்களும் பொய்த்துவிடவில்லையென்பதையும் தெளிவாக்குகிறது.

காதலின் பிடியில் சிக்கித் தவிக்கும் மனிதவுள்ளங்களின் நுண்ணியவுணர்வுகளைப் பல்வேறு கோணங்களிலிருந்து படம்பிடித்துக் காட்டும் கலித்தொகை உள்ளிட்ட சங்க இலக்கியங்களுக்குப் பின்னால் வந்த நூல்களில் உளவியல் கூறு புறக்கணிக்கப்பட்டு உடலுறவு வருணனைகள் பேரிடம்பெற்றன. ‘காம இன்பத்தையும் துறவியாகிய என்னால் பாட முடியும்’ என்று காட்டவிழைந்த திருத்தக்க தேவர் சான்றோர் கவிதைகளில் மூழ்கித் திளைத்து அவற்றிலிருந்து பல சொற்றொடர்களையும் உவமைகளையும் எடுத்துக் கையாண்டாரேயானாலும் பாலியல் படிமங்களைப் பயன்படுத்தும் போது சான்றோர் கடைப்பிடித்த கட்டுப்பாடுகளை முற்றும் கைவிட்டார்.

> பவழவாய் பரவை அல்குல் என்றிவை பருகும் வேலான்
> கவழமார் களிறு போன்றான் காதலி கரும்பை யொத்தாள்;
> தவழ் மதுக் கோதை மாதர் தாமரைப் பூவதாக
> உமிழ் நகை வேலினானும் ஒண் சிறை மணிவண்டு ஒத்தான்.
> பளிக்கு அறைப் பவழப்பாவை பரிசு எனத் திகழும் சாயல்
> களிக்கயல் பொருவ போன்று கடைசிவந்து அகன்ற கண்ணாள்
> ஒளிக்கவின் கொண்ட காமத்து ஊழுறு கனியை ஒத்தாள்;
> அளித்து அயில்கின்ற வேந்தன் அம்சிறைப் பறவை ஒத்தான்.
>
> *(சீவகசிந். 191, 192)*

என்றெல்லாம் அவர்பாடும் போது சங்கக் கவிஞர்கள் பாலியல் படிமங்களைத் தரும் பொழுதும் நெறிமுறைகளோடு செயல்பட்டு முருகியல் இன்பத்தை மிகுவிப்பதன் சிறப்பை நாம் ஒப்பிட்டுப் பார்த்து உணரமுடியும்.

* * * * *

15. பெண்ணியத் திறனாய்வு

ஆங்கிலத்தில் ஃபெமினிசம் (Feminism) என்னும் சொல் "பெண்களின் பண்புகள்" என்ற பொருளில் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் பயன்படுத்தப்பட்டு வந்தது. அந்நூற்றாண்டின் இறுதியில் பெண்களின் உரிமைகளுக்காகப் போராடுகின்ற பெண்களையும் ஆண்களையும் அது குறிக்கத் தொடங்கியது. கான்ராடு (Conrad) எழுதிய நாவல் ஒன்றில் ஓர் ஆண் பாத்திரத்தை 'ஃபெமினிஸ்ட்' (Feminist) என்றே நாவலாசிரியர் அழைக்கிறார். பெண்ணுரிமை இயக்கத்தில் ஈடுபட்டிருந்த பெண்கள் யாவரும் இச்சொல்லை ஏற்றுக் கொண்டார்கள் என்று சொல்லமுடியாது. இவ்வியக்கத் தோற்றத்திற்குப் பெரும் உந்து சக்தியாக இருந்த வர்ஜீனியா உல்ஃபே, பெண்களுக்கு வேலை உரிமை கிடைத்துவிட்டதால் இச்சொல்லுக்குத் தேவையில்லையென்றும் அதுதன் பொருளையிழந்து விட்டதென்றும் அது விளைத்துள்ள தீமை காரணமாக அழிக்கப்பட வேண்டியதென்றும் கருதினார். ஆனால் அச்சொல்லின் செல்வாக்கு மேலும் வளரத் தொடங்கியது. பெண்ணுரிமைக்குப் போராடுபவர்கள் தங்களை அச்சொல்லால் பிறர் குறிப்பதைத் தவறாகக் கருதவில்லை. அதனை எப்பொருளில் பயன்படுத்துகிறோம் என்பதில் வேறுபாடுகள் இருந்து வருகின்றன என்பதை மறுக்க முடியாது. மார்கரெட் ஆட்வுட் (Margaret Atwood) என்னும் கனடா நாட்டுப் பெண் எழுத்தாளர் அவரது கருத்தை விளக்கும் போது,

> பெண்களுக்கு ஆன்மாக்கள் உண்டாவென்று வாக்கெடுப்பு நடத்தினால் நான் உண்டென்று தான் வாக்களிப்பேன். ஆனால் எல்லா ஆண்களையும் கொல்ல வேண்டுமென்றால் நான் அதனை ஆதரிக்க மாட்டேன். 'ஃபெமினிசம்' எதைக் குறிக்கிறது என்று எனக்குத் தெரியவில்லை

என்று மிகைப்படுத்திக் கூறினார். நடைமுறையில் Feminist என்ற சொல் பெண்களுக்குச் சமுதாய, பொருளாதார, மற்றும் ஏனைய

துறைகளிலெல்லாம் இழைக்கப்படும் கொடுமைக்கு எதிராகச் செயல்படும் பெண்களையும் ஆண்களையும் சுட்டப் பயன்படுகிறது.

பெண்ணியம் (Feminism) ஒரு சமுதாய, அரசியல் இயக்கமாக மேற்கு ஐரோப்பாவிலும் அமெரிக்காவிலும் செல்வாக்குப் பெறத் தொடங்கியது இந்நூற்றாண்டின் அறுபதுகளிலும் எழுபதுகளிலும் என்று சொல்லலாம். அவ்வியக்கம் முன்னேறிய நாடுகளில் பல மாறுதல்களையும் முன்னேறும் நாடுகளில் குறிப்பிடத்தக்க தாக்கத்தையும் விளைவித்துள்ளது. இப்பொழுது அது ஓர் உலகளாவிய இயக்கமாக வளர்ந்து உலகின் பலநாடுகளிலுள்ள பெண்ணியத்தார் (Feminists) தங்களுக்குள் பிணைப்பை ஏற்படுத்திக் கொண்டு ஆற்றலுள்ள குழுவாக இயங்கும் அளவிற்கு உயர்ந்துள்ளது. இவ்வியக்கத்தின் தொடக்கத்திலிருந்தே இதன் இலக்கியப் பணி மிகுதியாகும். இலக்கியத்தைத் தவிர ஏனைய கலைகளிலும் மற்ற வகையானயெழுத்துக்களிலும் பெண்கள் குறைந்த அளவே பங்கு பெற முடிந்ததாலும் கடந்த காலத்தில் பெண்கள் படைத்த நூல்கள் பெண்ணுக்கு இழைக்கப்பட்ட அநீதியை வெளிப்படுத்தும் சாட்சியங்களாக அமைந்ததாலும் இலக்கியத் துறைக்கு இம்முக்கியத்துவம் ஏற்பட்டிருக்க வேண்டும். கல்லூரிகளிலும் பல்கலைக் கழகங்களிலும் நிறைந்த கல்வி பெற்ற பெண்களே இவ்வியக்கம் வலுப்பெற மூல காரணமாக இருந்தனர்.

பெண்ணியத்தாரில் தீவிரவாதிகள் உண்டு. அவர்களைக் குறிக்க ராடிகல் ஃபெமினிசம் (Radical Feminism) என்னும் தொடர் பயன்படுத்தப் பெறுகிறது. ஆண்களோடும் ஆண்கள் உள்ள நிறுவனங்களோடும் எந்தவிதமான கூட்டுறவும் வைத்துக்கொள்ளக் கூடாது என்பது அன்னாராது நிலையாகும். பெண்கள் ஒரு பால் உறவுடையவர்களாக (Lesbians) இருக்க வேண்டுமென்பது இவர்களில் பலரது எண்ணமாகும். பெண்களுக்குக் குறிப்பிடத்தக்க உரிமைகள் கோரிப் போராடியதோடு அமையாமல் ஆணாதிக்கச் சமுதாயத்தை ஒட்டு மொத்தமாகத் தூக்கியெறிய வேண்டுமென்பதில் இவர்கள் உறுதி பூண்டுள்ளனர். மொழியில் ஆணாதிக்கம் இருப்பதைச் சான்றுகளோடு எடுத்துக்காட்டி வருகின்றனர். இத்தீவிரவாதிகளில் ஆட்ரியன் ரிச் (Adrienne Rich), மேரி டேலி (Mary Daley), சுலாமித் பயர் ஸ்டோன் (Shulamith Firestone) ஆகியோர் புகழ்படைத்தோர்.

சிமோன் தெ பௌவார் எழுதிய **இரண்டாம் இனம்** (The Second Sex) என்னும் தலைப்புடைய நூல் *1949*இல் வெளிவந்தது; இது பெண்ணிய இலக்கிய வரலாற்றில் நிலையான இடம் பெறத்தக்கது. பெண்கள் பற்றி வரலாறு, உயிரியல், உளவியல் ஆகியவை தந்துள்ள கருத்துகள், ஆணினம் பரப்பியுள்ள கட்டுக் கதைகள், பெண்ணின் காதல், உடலுறவு நாட்டம் ஆகிய பலவற்றை விரிவாக ஆராய்கின்றது. பிரெஞ்சுச் சிந்தனையாளர் சாத்ரேயின் (Sartre) இருப்பியல் கோட்பாட்டில் நம்பிக்கை வைத்துள்ள பௌவார் பெண்ணின் உலக வாழ்க்கைக்கும் முன்னைய பெண்மைத் தத்துவம் (Female essence) என்ற கருத்தை வெறுத்து ஒதுக்குகிறார். டி.எச். லாரன்சு, ஆந்த்ரே பிரெதோன் (Andre' Breton), ஸ்தாந்தல் (Stendhal) போன்ற ஐரோப்பிய நாவலாசிரியர்கள் பெண்ணினத்தை எவ்வாறு பார்க்கிறார்கள் என்பதைச் சுட்டிக் காட்டுகிறார். ஸ்தாந்தலைத் தவிர மற்ற எழுத்தாளர்கள் பெண்களைப் புரியாத புதிராகவும் சமுதாயத்திலிருந்து விலகிய ஏனையோராகவும் (The other, the stranger) காண்கிறார்கள். ஸ்தாந்தலுங்கூட, பெண் எதையும் பிறர்க்கு அர்ப்பணிக்கத் தயாராயிருக்கும் தியாகவுள்ளம் கொண்டவளாகவும் தன்னலமற்றவளாகவும் இருக்க வேண்டுமென்றே எதிர்பார்க்கிறார்.

பெண் பற்றிக் காலங்காலமாக எழுந்துள்ள கற்பனை யெண்ணங்களையே இவ்வெழுத்தாளர்களெல்லாம் தத்தம் உலக நோக்கிற் கேற்பவும் தற்பெருமை மிகுந்த கனவுகளுக்கேற்பவும் பிரதிபலிக்கிறார்கள் என்பது பௌவாரின் அழுத்தமான நம்பிக்கை. பெண்ணை இயற்கையோடு முழுமையாக இணைத்து அதன் கூறாகவும் சதைப் பிண்டமாகவும், குருதி வெள்ளமாகவும், மலர்ந்த ரோஜாவாகவும், மலை முகடாவும் விளைநிலமாகவும், அழகுப் பொருளாகவும், உலகின் ஆன்மாவாகவும் சித்திரிக்கிறார்கள் இவர்கள். அவள் கவிதையின் திறவுகோலென்றும், மனிதனை இவ்வுலகிலிருந்து மேலுலகிற்கு அழைத்துச் செல்லும் ஆற்றலுடையவளென்றும், அமைதியையும் அருளையும் நல்கக் கூடியவ ளென்றும் அல்லது மனிதனின் வீழ்ச்சிக்குக் காரணமாகி அவனைப்படு குழியில் தள்ளும் சூனியக்காரியென்றும் வருணிக்கிறார்கள். உலக வாழ்வின் மையம் ஆணினமேயென்பதும் ஆணின் உயர்வு அல்லது தாழ்வுக்கான சாதனங்களில் ஒன்றே பெண்ணென்பதும் அன்னாரது முடிந்த முடிபாகும். ஆணுக்கு முழுவதுமாகக் கடன்பட்டிருப்பதே அவள் நிலையென்று லாரன்சு போன்றோர் கருதுவர். ஆணைக் கரையேற்ற

வேண்டிய பொறுப்பை அவளாக ஏற்றுக்கொள்ளவேண்டும் என்று பிரெதோனும் ஸ்தாந்தலும் வலியுறுத்துவர்.

பெண்ணைத் தெய்வமாகவோ பேயாகவோ மட்டுமே பார்க்கக் கற்றுள்ளவர்கள் பெண்ணைப் பெண்ணாகப் பார்க்கவில்லயேயென்று பௌவார் வருந்துவார். பெண் ஆணுக்குச் சதைப்பிண்டமானால் ஆண் பெண்ணுக்குச் சதைப் பிண்டம் தானே? பெண் ஆணுக்கு வெறும் காமப் பொருளானால் ஆண் பெண்ணுக்கும் அவ்வாறுதானே? பெண் இயற்கையின் கூறானால் ஆணுக்கும் இயற்கைக்கும் உறவில்லையா? ஆணாயினும் பெண்ணாயினும் ஒவ்வொருவர்க்கும் ஒரு தனி அனுபவமும் வாழ்வும் உண்டல்லவா? பெண்ணும் மனித இனத்தைச் சேர்ந்தவள் தானே? அவளை மட்டும் சமுதாயத்திலிருந்து அப்புறப்படுத்தி இயற்கைக் கூறாகப் பேசுவது வஞ்சனையில்லையா? என்பன போன்ற வினாக்களையெழுப்புவார் பௌவார்.

உண்மையென்னவென்றால் பெண் ஆணுக்குப் புதிராகத் தோன்றுதல்போல் ஆணும் பெண்ணுக்குப் புதிர்தான். ஒவ்வோர் ஆணிலும் பெண் ஊடுருவிக் காணமுடியாத ஒரு தன்மை ஒளிந்திருக்கத் தான் செய்கிறது. பெண்ணின் பாலுறவு அனுபவம் பற்றி ஆணுக்கு இருக்கும் அறியாமை போலவே ஆணின் பாலுறவு அனுபவம் பற்றிப் பெண்ணுக்கும் அறிந்து கொள்ள முடியாத பகுதி உண்டு என்று தெளிவுபடுத்துகிறார் பௌவார்.

தன்னலம் கருதியே ஆணினம் பெண்ணைப் புதிராக்கி வைத்திருக்கிறது. ஆண், தன்னை மேல் நிலையில் வைத்து உலகிலுள்ள மற்றவையெல்லாம் தனக்கென அமைந்தனவாகக் கருத முனைந்ததால் ஏற்பட்ட கோளாறு இது. பெண்புதிர், ஆண் புதிர் என்பதெல்லாம் மாயையே. நெருங்கிப் பார்க்கும் பொழுது மறைந்துவிடக் கூடிய கானல் நீரே. அமெரிக்கர், கறுப்பர்களையும் மஞ்சள் நிறத்தாரையும் புதிராகக் கருதிப் புறத்தார் ஆக்குவர். செல்வர்களான அமெரிக்கர்கள் எசமானர்களாக இருப்பதால் அவர்களை யாரும் புதிராகக் கருதுவதில்லை. அடிமை நிலையில் உள்ளவரையே புதிர் சூழும் போலும்! பௌவாரின் கருத்துப்படி, பெண்ணைப் புதிராகவும் குறியீடாகவும் எண்ணுகின்ற நிலைபோனால் மனிதன் எதையும் இழக்கப் போவதில்லை. ஸ்தாந்தல், ஹெமிங்வே போன்றோர் பெண்களைப் புதிர்களாகப் படைக்கவில்லை. ஆயினும் அப்பாத்திரங்களின் கவர்ச்சி

எவ்விதத்திலும் குறையவில்லை. பெண்ணினத்தை மனித இனமாகப் பார்ப்பதால் ஆணின் வாழ்க்கை அனுபவம் குறையுடையதாகப் போகாது. பெண்ணைப் பற்றிய கற்பனைகளும் புனைவியல் கனவுகளும் ஒதுக்கப்பட்டால் ஆண் பெண் உறவின் கவிதைத் தன்மைக்கு ஊறு நேராது. பெண் வேலை பார்ப்பதாலோ வேலைக்கேற்ற உடை அணிவதாலோ அவளது இனக்கவர்ச்சி மறைந்துவிடாது.

பௌவார் பெண்ணினம் பற்றித் தான் எழுதுபவையெல்லாம் தனக்கே சொந்தமானவையென்று கூறவில்லை. தனக்கு இருபதாண்டுகளுக்கு முன்னால் வர்ஜீனியா உல்ஃப் சொல்லிச் சென்ற கருத்துகளை ஏற்றுக் கொள்கிறார். ஆண் எழுத்தாளரான லாஃபோர்க்கின் *(Laforgue)* பெண் பற்றிய சிந்தனைகளைப் பாராட்டுதலோடு சுட்டிக் காட்டுகிறார். "பெண் அடிமை நிலையிலும் சோம்பலிலும் உழலவிடப் பட்டதாலும் இனக் கவர்ச்சி தவிர வேறு ஆயுதமோ தொழிலோ இல்லாத நிலைக்குத் தள்ளப்பட்டதாலும் அவள் இதனைப் பெண் தன்மையாக வளர்த்துக் கொண்டுவிட்டாள்.... இவ்விபரீத வளர்ச்சியை நாம் அனுமதித்திருக்கிறோம்; அவள் நமது ஆதாயத்திற்காகவே இங்கு இருக்கிறாள்...... இதெல்லாம் பெருந்தவறாகும்...... அவளை ஒரு பொம்மையாக வைத்து நாம் இந்நாள் வரை விளையாடிக் கொண்டிருந்து விட்டோம். இது அளவுக்கு மீறிய காலத்திற்கு நீடித்துவிட்டதே!" என்று லாஃபோர்க் வருந்துவதும், "இளம் பெண்களே! நீங்கள் என்று எங்களது சகோதரர்களாக ஆகப் போகிறீர்கள்? எங்களுடைய தன்னலத்திற்குப் பலியாகாமல் நெருக்கமுள்ள உடன் பிறப்புகளாவது எப்போது? நாம் என்று உண்மையன்புடன் கைகோர்த்துச் செல்வது?" என்று அவர் கதறுவதும் பௌவாரின் கவனத்தைக் கவர்ந்தன. ராம்போ *(Rimbaud)* குறிப்பிடுவது போல் "பெண்ணடிமை முற்றுமாக முறியடிக்கப்பட்டு, ஆண் தன் இழிசெயல் நீங்கி அவளுக்கு விடுதலை தர, அவள் தனக்காக வாழும் வாழ்வைப் பெறும் நாளிலேதான் பெண்கள் மனித இனத்தவராக முழுநிலை பெறுவரெ"ன்று பௌவார் உறுதியாகச் சொல்கிறார்.

பௌவார் எழுதியுள்ள "பிரெதோன் அல்லது கவிதை" *(1949)* என்னும் கட்டுரை பெண்ணியத் திறனாய்வின் முன்னோடியாகக் கருதத் தக்கது. மேலை இலக்கியத்தில் பெண்கள் எவ்வாறு இருக்கவேண்டுமென்று ஆண்கள் நினைக்கின்றார்களோ அவ்வாறு படைத்துவிடுகிறார்கள் என்பதற்குச் சான்றாக பிரெதோன் படைத்துள்ள பெண்ணை எடுத்துக்

காட்டுகிறார். பிரெதோனின் கனவு மங்கை வருவதை முன்கூட்டியே அறியவல்லவள்; அவளே ஒவ்வொரு ஆணையும் அன்பின் மூலமாக உயர்த்தக் கூடியவள்; அவனுக்கு உய்யும் வழியை உணர்த்துபவள்; மனித சமுதாயத்தையே காப்பாற்ற வேண்டியவள்; பூசல்களையெல்லாம் வேரறுத்துச் சமாதானத்தை நிலை நாட்டும் ஆற்றல் கொண்டவள்; இயற்கையோடு இயற்கையாக இணைந்திருப்பினும் மேலுலகின் திறவுகோலும் அவளே; தாந்தே (Dante)க்குப் பியாட்ரிசு (Beatrice) போலவும் பெட்ரார்கிற்கு (Petrarch), லாரா (Laura) போலவும் ஆண்வர்க்கத்திற்கு வாய்த்த பெரும்பேறு; அவளே உண்மை, அழகு, கவிதை-அவளேயாவும். இவ்வாறெல்லாம் அவளைச் சிறப்பிக்கும் பிரெதோன் பெண்ணைப் பெண்ணாகப் பார்க்க மறுக்கிறார் என்றும் பெண்களை அந்நியர்களாகவே (the other) கருதுகிறார் என்றும் பௌவார் சாடுகிறார்.

எலெய்ன் ஷோவால்டர் (Elaine Showalter) தமது "பெண்ணிய இலக்கியக் கோட்பாட்டை நோக்கி" (Towards A Feminist Poetics) என்னும் கட்டுரையில் பெண்ணியத் திறனாய்வு பற்றிய சில கருத்துகளைத் தெளிவாக்குகிறார்; பெண்ணியத் திறனாய்வாளர்களின் நோக்கம், கடமை, செயல்முறை பற்றியும் விரிவாகப் பேசுகிறார். பெண்ணியத் திறனாய்வை இரண்டு வகைப்படுத்தலாம். முதல் வகையில் பெண் நூலைப் படிப்பவளாகவும் இரண்டாம் வகையில் பெண் நூல் எழுதுபவளாகவும் செய்கின்ற திறனாய்வை அடக்கலாம். இலக்கியங்களில் பெண் பாத்திரப் படைப்புகள், திறனாய்வில் பெண்களைப் பற்றிய தவறான எண்ணங்கள், புறக்கணிப்புகள், ஆண் படைத்துள்ள இலக்கிய வரலாற்றில் உள்ள விரிசல்கள், பேசும் படங்களும் ஏனைய பாமரக் கலைகளும் பெண் ரசிகைகளைக் கவரக் கையாளும் உத்திகள் ஆகியவை பற்றிய கட்டுரைகளும் நூல்களும் முதல் வகையில் அடங்கும். பெண் எழுத்தாளர்கள் படைத்துள்ள இலக்கியங்களின் வரலாறு, அவற்றின் கருக்கள், வகைகள், கட்டமைப்புகள், பெண்ணின் படைப்புத்தன்மை, மொழி இயலும் பெண் கையாளும் மொழியின் சிக்கலும், பெண்களின் இலக்கியப் பணி கடந்து வந்திருக்கும் பாதை, இலக்கிய வரலாறு, குறிப்பிட்ட எழுத்தாளர்கள், அவர்களது நூல்கள் ஆகிய தலைப்புகளெல்லாம் இரண்டாம் வகையின் பாற்படும். ஷோவால்டர் முதல் வகைத் திறனாய்வுக்கு பெமினிஸ்ட் கிரிடீக் (Feminist Critique) என்றும் இரண்டாம் வகைக்கு கைனோகிரிடிக்ஸ் (Gynocritics) என்றும் பெயரிட்டு அழைப்பார்.

பெண் எழுத்தாளர்கள் படைக்கும் இலக்கியங்கள் ஆண்களின் படைப்புகளை அடியொற்றிச் செல்லாது வேறுபட்டவையாக இருக்க வேண்டும். ஆனால் அவற்றின் தனித் தன்மையைப் பற்றிச் சிந்திக்குமுன் கடந்த நூற்றாண்டுகளில் பெண்கள் படைத்துள்ள நாவல்கள், கவிதைகள், நாடகங்கள் ஆகியவற்றை வெளியுலகின் கவனத்திற்குக் கொண்டு வரவேண்டியது பெண் திறனாய்வாளர்களின் கடமையாகும். இம்முயற்சியை மேற்கொள்ளும் பொழுது இதுவரை ஆண்கள் எழுதிவந்துள்ள இலக்கிய வரலாற்றில் பெண்கள் புறக்கணிக்கப்பட்டிருத்தலைச் சுட்டிக்காட்டி அவர்கள் கையாளும் அளவுகோல்களின் குறைகளைக் கண்டு தெளிவாக்கிப் பெண் எழுத்தாளர்களுக்கு உரிய இடத்தைப் பெற்றுத் தர வேண்டும். நாம் பெண் எழுத்தாளர்களைத் தனித்தனியாகவே ஆராய்ந்து வந்திருக்கிறோமாதலால் அவர்களுக்குள்ள தொடர்பைப் பற்றியும் அவர்கள் உருவாக்கியிருக்கின்ற மரபைப் பற்றியும் கருதாதிருந்துவிட்டோம். ஜேன் ஆஸ்டின், பிராண்ட்டே சகோதரிகள், ஜார்ஜ் எலியட் ஆகியோரைக் கடந்து செல்வோமானால், நூற்றைம்பதுக்கும் மேற்பட்ட பெண் நாவலாசிரியர்கள் ஒரு பெண்ணிலக்கிய மரபையே உருவாக்கியிருக்கக் காணலாம்.

ஷோவால்டர் தமது **அவர்களுக்கென்று ஓர் இலக்கியம்** *(A Literature of Their Own)* என்னும் நூலில் இம்மரபு வளர்ச்சியில் மூன்று நிலைகளைக் காட்டுகிறார். அவைகளை ஃபெமினின், ஃபெமினிஸ்ட், ஃபிமேல் *(Feminine, Feminist, Female)* என்று அழைக்கிறார். முதல் கட்டமான *1840*-லிருந்து *1880* வரையான நாற்பது ஆண்டுகளில் ஆண்வர்க்கத்தின் அறிவுச் சாதனைகளை இலக்காகக் கொண்டு ஆண் கலாச்சாரம் பெண்மை பற்றிக் கொண்டிருந்த எண்ணங்களை உள்வாங்கிக் கொண்டு, பெண் நூலாசிரியர்கள் எழுதினார்கள். நாற்பதுகளில் பெண் எழுத்தாளர்கள் ஆண்களின் பெயர்களைப் புனைப் பெயர்களாகக் கொண்டு எழுதியது குறிப்பிடத்தக்கது. இவர்களது எழுத்துக்களில் பெண்ணியம் மறைமுகமாகவும் அங்கதமாகவும் ஒளிந்துகிடக்கக் காணலாம். இரண்டாவது கட்டமான *1880*-லிருந்து *1920* வரையிலான நாற்பது ஆண்டுகளில் பெண்கள் வாக்குரிமை பெற்றது குறிப்பிடத்தக்க நிகழ்ச்சியாகும். இக்காலத்தில் எழுதிய பெண்கள் ஆண்வர்க்கத்தின் ஆதிக்கத்தை ஏற்றுக்கொள்ளவோ அனுசரித்துப் போகவோ வேண்டிய அவசியமில்லாததால் தவறிழைக்கப்பட்ட பெண்ணினத்தின் அவலங்களை அம்பலப்படுத்த இலக்கியத்தைப் பயன்படுத்திக் கொண்டார்கள். மூன்றாவது

கட்டம் *1920*இல் தொடங்கியதாகக் கொள்ளலாம். ஆண்களை முன்மாதிரி களாகக் கொண்டு எழுதிய நிலையையும் ஆணினத்திற்கெதிராகப் போர்க் கொடி தூக்கிய நிலையையும் கடந்து பெண்ணின் உண்மையான வாழ்க்கையனுபவத்தை இலக்கியத்தின் மூலப் பொருளாக்கி யெழுத ஆரம்பித்தார்கள். பெண்ணினத்திற்கான முருகியல் *(*Female Aesthetic*)* சிந்தனைகள் வளர டாரதி ரிச்சர்ட்சன் *(*Dorothy Richardson*)*, வர்ஜீனியா உல்ஃப் ஆகியோர் ஆண் பெண் எழுத்தாளர்கள் கையாளும் மொழிநடைகளிலுள்ள வேறுபாடுகள் பற்றியும் அவர்களின் நாவல்கள் மாறுபடுகின்ற விதங்கள் பற்றியும் பேசமுனைந்தனர்.

பெண்ணியத் திறனாய்வு இப்பொழுது பல அணுகுமுறைகளைச் சோதித்து வருகிறது. தொடர்புடைய கோட்பாடுகளைத் திரித்தும் சிதைத்தும் கையாளுகிறது. மார்க்சிய முருகியலும் கட்டமைப்பியலும் இவற்றுள் குறிப்பிடத்தக்கவை. அவை பயன்படுத்தும் சொற்கள், முறைகள் ஆகியவற்றில் ஆண், பெண் இனவேறுபாட்டிற்கான கூறுக்கேற்ப மாற்றங்கள் செய்து பெண்ணியத்திறனாய்வு வளர்ச்சி பெற்று வருகிறது. இது நெடுங்காலத்துக்கேற்ற உத்தியாகாது என்பது ஷோவால்டரின் கருத்து. பெண்ணியத் திறனாய்வு தனக்கே உரித்தான தனிப்பாதையை, தனி அணுகுமுறையைக் கண்டறிந்து செயல்பட வேண்டிய காலம் வந்துவிட்டது என்பார். பெண்ணியம், மார்க்சியம், கட்டமைப்பியல் ஆகிய மூன்றினையும் ஒருங்கிணைக்கும் முயற்சியில் பெண்ணியத் திறனாய்வாளர்கள் வெற்றிபெற்றதாகக் கூறவியலாது. பெண்ணியத் திறனாய்வு தனக்கென ஓர் அணுகுமுறையை மேற்கொள்வதோடு சிக்கல் தீர்ந்துவிடாது. பெண் எழுத்தாளர்கள் ஒவ்வொருவரும் அவர்களது உள்மனத்தே நிகழும் போராட்டத்தின் தன்மையை உணரவேண்டும். ஆண் ஆதிக்கச் சமுதாயத்தின் மகளாக வளர்ச்சிபெறும் பெண் அதற்குக் கடன்பட்டதாக நினைக்கவழியுண்டு. அவளது ஆசிரியர்கள், பேராசிரியர்கள், ஆராய்ச்சி வழி காட்டிகள், அவளது நூல்களை வெளியிடுவோர் ஆகியோரெல்லாம் அச்சமுதாயத்தைச் சேர்ந்தவர்கள். ஆனால் அவள் சார்ந்துள்ள பெண்ணிய இயக்கமானது அவளிடம் எதிர்பார்க்கும் கடமை முதலினின்றும் வேறுபட்டது. இம்மனப் போராட்டத்தைத் தவிர்த்து ஆண் ஆதிக்க வழியே சென்றுவிடுவது அவளுக்கு எளிதாகத் தோன்றலாம். ஆனால் அவள் மனவுறுதியுடன் பெண்ணிய இயக்கத்தில் தன்னை ஈடுபடுத்திக் கொண்டு மீண்டும்

பழைய தூக்க நிலைக்குச் செல்லாது வெற்றிக்குப் போராட வேண்டும் என்று ஷோவால்டர் அறைகூவல் விடுவார். இதில் ஆண் உலக அறிவு ஜீவிகளும் அவளுக்குத் துணை நிற்கவேண்டும் என்பது அவரது வேண்டுகோள். பெண்ணியத் திறனாய்வு தோன்றிய அளவில் மறைந்துவிடும் தன்மையதன்று. அது இங்கு நிலைத்து நிற்கப் போவது உறுதியென்பது அவரது நம்பிக்கை. பிரெஞ்சுப் பெண்ணியக் கோட்பாட்டில் எக்ரிதியூர் ஃபெமினின் (Ecriture feminine) என்னும் கருத்திற்கு முக்கியமான இடம் உண்டு. இத்தொடர் 'உடலை எழுதுவது' என்று பொருள்படும். ஷோவால்டர் இதனை, "மொழியிலும் நூலிலும் பெண்ணுடலையும்., பெண்ணின் வேறுபாட்டையும் பொறிப்பது" என்று குறிப்பிடுவார். இத்தகைய எழுத்திற்கு ஏற்கனவே பல சான்றுகள் இருப்பதாகக் கூறமுடியாது. இத்தகைய எழுத்தை, ஓர் இலட்சியமாகக் கருதி எதிர் காலத்திலேனும் அதனை அடைய எழுத்தாளர்கள் முயற்சிக்க வேண்டும் என்பது இவ்வியக்கத்தைச் சேர்ந்தவர்களின் கருத்தாகும். பெண்ணின் உடல்வேறுபாடு காரணமாக ஆண் ஆதிக்க மொழி அவளுக்கு ஏற்றதன்று என்ற கருத்து வர்ஜினியா உல்ஃபின் காலத்திலிருந்தே தெரிவிக்கப்பட்டது. உல்ஃப் தான் *1929*-ல் எழுதிய "பெண்களும் நாவலும்" என்னும் கட்டுரையில் கீழ்க்கண்ட கருத்தை வெளியிட்டார்:

"ஒரு பெண் தான் விரும்பியதை அவ்வாறே எழுத முடியாதவாறு சில இடையூறுகளை இப்பொழுதும் எதிர்நோக்கவேண்டியுள்ளது. முதலாவதாக, வாக்கிய அமைப்பே அவளுக்கு ஏற்றதாக இல்லை. வாக்கியம் ஆண் வர்க்கத்தால் படைக்கப்பட்டது. அது பெண்ணால் பயன்படுத்த முடியாத அளவிற்குக் கட்டற்றதாக (too loose), பளுமிக்கதாக (too heavy), ஆடம்பரம் மிகுந்ததாக (too pompous) அமைந்துள்ளது."

எழுத முனையும் பெண் இத்தகைய வாக்கியத்தைத் தன் கருத்தைச் சிதைக்காமல் அழிக்காமல் வெளியிடுவதற்கேற்றவாறு மாற்றிக் கொள்ளவேண்டும் என்று உல்ஃப் அறிவுறுத்தினார். பெண்ணின் எண்ணம் மட்டும் அன்றி, அவளது உடலே அவள் எழுத்திற்கு ஒரு சவாலாக, சிக்கலாக அமைந்துள்ளது என்பதையும் உல்ஃப் குறிப்பிட்டார். "பெண்களுக்கான தொழில்கள்" (Professions for Women) என்னும் கட்டுரையில் கையில் பேனாவையெடுத்துக் கொண்டு எழுதத் தொடங்கும் ஒரு பெண்ணுள் எழும் மனப் போராட்டத்தை ஓவியப்படுத்துகிறார். அவள்

உடலைப் பற்றியும் உடல் உணர்வுகளைப் பற்றியும் உள்ளவாறு சொல்ல முடியாமல் அவளது பெண் என்ற நிலை அவளைத் தடுத்துத் தடுமாறச் செய்வது திண்ணம் என்பார்.

ஆனால் இப்பொழுதுள்ள பெண்ணியத் திறனாய்வாளர்கள் சிலர் பெண்ணின் உடலைப் பற்றிய உணர்வே அவளது மாறுபாடான எழுத்திற்கு மூலமாக அமையலாம் என்று கருதுவர். மெட்லைன் காக்னன் (Madeleine Gagnon) என்பார் தமது தாய் மொழியே தமக்கு அன்னியமாகிவிட்ட நிலையில் அதனைக் கையாளவேண்டியுளதே என்று வருந்தி அதற்கு ஒரு மாற்றம் உள்ளதென்று தம்மைத் தேற்றிக் கொள்வார். அவர் பெண் எழுத்தாளர்களுக்குக் கூறும் அறிவுரை:

> நாம் செய்ய வேண்டியதெல்லாம் நமது உடலை உள்ளிருந்து வெளியே பரவ அனுமதிக்க வேண்டியது தான்; புதியவகை யெழுத்திற்குத் தடையானவற்றையும் ஊறு செய்வனவற்றையும் கரும்பலகையில் எழுதியதைத் துடைத்தழிப்பதுபோல் அழித்து விட்டுப் பொருத்த மானதையும் நமக்கு ஏற்றதையும் மட்டும் வைத்துக் கொள்வது தான்.

ஆனால் உடலையெழுதும் கோட்பாட்டினை எல்லாப் பெண்ணியத்தாரும் ஏற்றுக் கொள்வதில்லை. இது நடைமுறை சாத்தியமானதன்று என்றும் விரும்பத்தக்கதன்று என்றும் சொல்வோர் பலர் உண்டு. பெண்ணின் உடல் பற்றிய உணர்வு ஆணுலகச் சிந்தனைகளின் தாக்கம் இல்லாது கலப்படமற்றதாக இருக்க வழியில்லாததால் அதனை அவ்வாறே வெளிக்கொணர்வது விவேகமான செயலன்று என்பர்.

பிரான்சில் பெண்ணியம் பேரியக்கமாக வளர்ந்துள்ளது. ஆனால் அங்குள்ள பெண்ணியக் கோட்பாட்டாளர்கள் யாவரும் ஒருமித்த கருத்துடையவர் என்று சொல்லமுடியாது. அவர்கள் பல குழுக்களாகப் பிரிந்து செயல்பட்டு வருகிறார்கள். மேலை நாட்டுச் சிந்தனை பெண்ணின் அனுபவத்தைத் திட்டமிட்டு இருட்டடிப்புச் செய்துவந்துள்ளது என்ற கருத்து அவர்கள் யாவர்க்கும் உடன்பாடானது. பெண்ணின் தன்மை தனிச் சிறப்புடையது என்றும் அதனை அடிப்படையாக வைத்து மொழி, தத்துவம், உளவியல், சமுதாயப் பழக்கவழக்கங்கள், ஆணாதிக்கப்பண்பாடு

ஆகியவற்றையெல்லாம் மறுபரிசிலனை செய்வதோடு அவற்றைத் தலைகீழாகப் புரட்டிப் பார்க்கும் சிதைவாக்க ஆய்வை *(Deconstruction)* நிகழ்த்த வேண்டும் என்பது அவர்களது அவா. ஆணை மையமாகக் கொண்டு எழுப்பப்பட்டுள்ள மேலைச் சிந்தனையையெதிர்த்துப் போர்க்கொடி பிடித்துள்ள அவர்கள் பெண்ணின் தன்மை அவளது உடற்கூறிலிருந்தும் அதன் உணர்வுகளிலிருந்தும் பெறப்பட்டது என்பதை நிலைநாட்ட முயல்வர்.

ஜூலியா கிறிஸ்டேவா *(Julia Kristeva)*, லூஸி இரிகரே *(Luce Irigaray)*, ஹெலன் சிக்சு *(Helene Cixous)*, மோனிக் விட்டிக் *(Monique wittig)* போன்ற பிரெஞ்சுப் பெண்மேதைகள் ஆணாதிக்கச் சிந்தனையை எதிர்ப்பதில் ஒன்றுபடினும் அதனை முறியடிக்க வெவ்வேறு போர்முறைகளை முன்வைப்பர். மேலைப்பண்பாடு பெண்ணை ஒடுக்குவது, ஆணாதிக்க அடிப்படை கொண்டது என்பதை இவர்கள் வலியுறுத்துவர். "நானே இவ்வகண்ட பிரபஞ்சத்தின் ஒருங்கிணைந்த மையம்; என்னைத் தவிர்த்த ஏனையவெல்லாம் அன்னியமானவையாகவே நான் கருதுகிறேன்; அவற்றிற்கு என்னோடுள்ள தொடர்பு காரணமாகத் தான் பொருள் உண்டு; நான் ஆண், தந்தை, ஆண் குறிக்குச் சொந்தமானவன்" என்பது வெள்ளை இன, ஐரோப்பிய, ஆளும் வர்க்கத்தைச் சேர்ந்த ஆணின் அறைகூவல் என்பது அவர்கள் கருத்து. இவ்வாணவம் நிறைந்த ஆணின் உரிமைக் குரலைச் சமயத்திலும், தத்துவத்திலும் மொழியிலும் கேட்கலாம். அவையெல்லாமே அதனை ஆதரிப்பவையாகவே அமைந்துள்ளன. இந்நிலையிலிருந்து ஆண் எழுதுவது மொழி மூலமாக உலகைத் தனதாக்கிக் கொள்ளவும் பிறவற்றையெல்லாம் அடிமைப்படுத்திக் கொள்ளவும் அவற்றுக்கெல்லாம் தானே பிரதிநிதியாகிப் பேசவும் துணை செய்கிறது.

இத்தகைய பண்பாட்டின் அடிப்படையில் எழுந்துள்ள பழக்க வழக்கங்களையும் நிறுவனங்களையும் எவ்வாறு எதிர்ப்பது? இவ்வெதிர்ப்பு ஜுசான் *(Jouissance)* என்னும் வழியில் நிகழலாம் என்பது இவர்களின் வாதம். இச்சொல் 'இன்பம்' என்று பொருள்தரும். குழந்தை நிலையிலும் பின்னும் அனுபவித்த உடலின்பங்களை மீண்டும் நேரடியாகத் துய்ப்பது என்ற பொருளில் இதனைப் பயன்படுத்துவர். தந்தை ஆதிக்கத்தால் ஒடுக்கப்பட்ட, ஆனால் அழிக்கப்படாத, உடலின்பத்தை மீண்டும் பெறுவதே தக்கவழி என்பர். இரிகரே போன்றோர், காலங்காலமாக ஆண்களின்

போகப் பொருள்களாக இருந்த நிலையைப் போக்கிப் பெண்கள் தங்களுக்காகப் பாலின்பத்தை அதற்காகவே வெளிப்படுத்தவும் அது பற்றிப் பேசுவதற்கான புதுமொழியைக் கையாளவும் தொடங்கினால் ஆணாதிக்கத்திற்குக் கருத்தளவிலும் நடைமுறையிலும் முற்றுப் புள்ளி வைக்கமுடியும் என்று நம்புகின்றனர். ஆண்களிலிருந்து தாங்கள் வேறுபட்டுள்ள தன்மை பற்றியும் தங்களைப் பற்றி ஆண்கள் கொண்டுள்ள கருத்துக்கள் பற்றியும் கவலைப்படாமல் சொல்லிலும் செயலிலும் தங்களிடம் மட்டும் பெண்கள் கவனம் செலுத்த வேண்டும் என்பது அவர்கள் முடிவு.

பெண்ணியத் திறனாய்வு மார்க்சியம் அல்லாது மற்றைய வளர்ந்து வருகின்ற அணுகுமுறைகளிலிருந்தும் தனக்கு வேண்டியவற்றையெடுத்துக் கொண்டு பயன் பெற்றுள்ளது அதன் சிறப்புக்குக் காரணமாகும். குறியீட்டு அணுகுமுறை (Semiotics), சிதைவாக்கம் (Deconsturction), வாசகர் செயற்பாட்டு அணுகுமுறை (Reader-Response Criticism) ஆகியவற்றைப் பெண்ணியத் திறனாய்வாளர்கள் தமது குறிக்கோளை நிலைநாட்டத் தக்க முறையில் கையாண்டு வருகின்றனர். இத்துறையில் காதரின் பெல்சி (Catherine Belsey) யின் வெற்றி குறிப்பிடத்தக்கது. சான்றாக, அவரது "Constructing the Subject: Deconstructing the Text" என்னும் தலைப்புடைய கட்டுரையைச் சுட்டலாம். இது ஆல்தூசர், லகான், மாசெரி (Pierre Macherey), டெரிடா (Derrida), ரோலண்ட் பார்த் (Roland Barthes) ஆகியோரது சிந்தனைகளைப் பெண்ணியத் திறனாய்விற்குத் துணையாக்கிக் கொள்கிறது. கானன் டாயில் (Conan Doyle) எழுதிய சிறுகதையான "சார்லஸ் அகஸ்டஸ் மில்வெர்டன்" (Charles Augustus Milverton) ஆய்வு செய்யப்படும் முறையில் இது தெளிவாகிறது.

இச்சிறுகதை ஒரு நீதிப் பிரச்சினையை முன்வைக்கிறது. மில்வெர்டன் ஒரு பெண்ணை மறைமுகமாக மிரட்டி வருவதை அறிந்த துப்பறியும் நிபுணர் ஷெர்லாக் ஹோம்சு அவனது வீட்டில் நுழைந்து அவனிடமிருக்கும் கடிதங்கள் சிலவற்றைத் திருடுகிறார். சட்டவிரோதமான அவரது இச்செயல் நியாயமானதே என்று கதை வாதிடுகிறது. ஹோம்சும் அவரது நண்பர் வாட்சனும் மில்வெர்டனின் படிப்பறையில் ஒளிந்திருக்கும் போது அவனை ஒரு பெண் சுட்டுக் கொல்கிறாள். காவல் துறையைச் சேர்ந்தவர்கள் கொலையாளியைப் பிடிக்க, ஹோம்சை அணுகும் போது அவர் சில குற்றங்களும் கொலைகளும் பழிதீர்க்கச் செய்யப்படுவதால்

நியாயமானவையேயென்றும் தாம் குற்றவாளியிடம் இரக்கவுணர்வு கொண்டுள்ளதால் அவ்வழக்கில் குற்றவாளியைக் காட்டிக் கொடுக்க இயலாதென்றும் சொல்லிவிடுகின்றார். இக்கதை இன்னும் சில பாத்திரங்களைப் பற்றியும் மேலெழுந்தவாரியாகப் பேசுகிறது. ஹோம்சின் வாடிக்கையாளரான பிளாக்வெல் (Black well) என்னும் அழகிய பெண் பெரும் செல்வந்தரான டாவன் கோர்ட் (Dovencourt) என்பாரை மணக்க இருக்கிறாள். ஆனால் மில்வெர்டன் அவள் ஏற்கனவே ஓர் இளம் பிரபுவிற்கு எழுதிய கடிதங்களைத் தன்னிடம் வைத்துள்ளாள். அப்பெண் கதையில் எங்கும் தோற்றமளிக்கவில்லை; கடிதங்களில் எழுதப்பட்டுள்ளதென்ன வென்பதும் தெளிவாக்கப்படவில்லை. கடிதங்களை டாவன்கோர்ட் பார்த்தால் திருமணம் நின்று விடுமென்பதும் அப்பெண் டாவன்கோர்ட்டை மணப்பதே விரும்பத்தக்கதென்பதும் நமக்கு உணர்த்தப்படுகிறது. நாமும், ஹோம்சைப் போலவே அவளிடம் இரக்கம் கொள்ளும் சூழல் உருவாக்கப்படுகிறது. திருமணத்திற்குப் பின் மில்வெர்டன் அவளது கணவனுக்குக் கடிதங்களை அனுப்பிவைக்கிறான். அக்கடிதங்களைப் படித்த கணவன் மனமுடைந்து தற்கொலை செய்து கொள்கிறான். மில்வெர்டன் ஒரு பெண்ணால் கொலை செய்யப்படுகின்றான். இதற்கிடையே ஹோம்சு மில்வெர்டனின் வீட்டில் வேலை செய்யும் பெண்ணை மணந்து கொள்வதாக உறுதியளித்து அவள் மூலமாக அவ்வீட்டின் அமைப்புப் பற்றிய விவரங்களைப் பெற்று வீட்டில் புகுந்து கடிதங்களைத் திருடத் துணிகிறார். வாட்சன் ஹோம்சிடம் அப்பெண்ணைப் பின்னால் கைவிடநேருமேயென்று இத்திட்டத்திற்கு எதிர்ப்புத் தெரிவிக்கும்போது ஹோம்சு இது தவிர்க்கமுடியாததென்று கூறிவிடுகிறார். வீட்டு வேலைக்காரி என்ன ஆனாள் என்பது கதையில் கூறப்படவில்லை.

இக்கதையில் வரும் மூன்று பெண்கள் பாலுணர்வால் உந்தப்பட்டுக் காட்டிக் கொடுக்கவும் கொலை செய்யவும் துணிகிறார்கள். ஆனால் அவர்களின் கடந்த காலம் பற்றியும் ஆசைகள் பற்றியும் கதை அதிகம் பேசவில்லை. அவர்கள் மர்மமான பாத்திரங்களாகவே படைக்கப்படுகிறார்கள். திருமணம் பற்றி இருவேறு முரண்பட்ட கோட்பாடுகள் முன் வைக்கப்படுகின்றன. பிளாக் வெல்லின் திருமணத்திற்கிருக்கும் தடைநீக்கப்படவேண்டும் என்று விரும்பும் நாம் வேலைக்காரி புறக்கணித்து ஒதுக்கப்படுவதற்கு எதிர்ப்பு தெரிவிக்க இயலாமல் கதை அவளது எதிர்காலத்தை இருட்டடிப்புச் செய்கிறது.

ஹோம்சின் துப்பறியும் கதைகள் யதார்த்தப் போக்குடையவையென்றும் அறிவியல் ரீதியான ஆய்வுக்கு உட்படுத்தக் கூடியவையென்றும் மர்மத்தைத் துலக்கி, இறுதியில் ஒவ்வொரு நிகழ்ச்சியின் பின்னணியையும் வெளிப்படையாகத் தெரிவிப்பவையென்றும் ஹோம்சும் வாட்சனும் அறிவியலார் போல் செயல்படுபவரென்றும் பரவலாகப் பேசப்பட்டாலும் இக்கதைகளில் பெண்பாத்திரங்களைப் பொறுத்த மட்டில் இதற்கு நேர்மாறான போக்கு கடைப்பிடிக்கப் படுவதைக் காணலாம். அப்பாத்திரங்கள் புதிர் நிறைந்தவையாக, அதிகம் பேசாதவையாக, உடலுறவு உணர்வுகளை உள்ளடக்கியவையாகப் படைக்கப்பட்டுள்ளன.

இம்முறையில் மேலும் சில கதைகளை ஆராய்ந்து, பெல்சி அவைகளெல்லாம் எவ்வாறு யதார்த்தப் போக்கிற்கு எதிரான விமரிசனத்தையும் தம்முள் கொண்டுள்ளன என்பதை விளக்குகிறார். டெரிடாவின் சிதைவாக்க முறையைக் கையாளும் வாசகர்கள் யதார்த்தப் போக்குடையதென்று கருதப்படும் புதினத்தின் உண்மைத் தன்மையைப் புரிந்து கொள்ளவியலும். மரபு வழிப்பட்ட யதார்த்தத்தைக் கையாளும்போது, பாஸிடிவிசம் (Positivism) தனது குறைபாடுகளைத் தானே வெளிப்படுத்த வேண்டிய இக்கட்டான நிலைக்குத் தள்ளப்படுவதை இங்குக் காணலாம் என்று பெல்சி வாதிடுவார்.

பெண்ணியத்தாரின் நூல்களையும் கட்டுரைகளையும் நோக்கும்பொழுது அவர்களுக்குள்ளிருக்கும் வேறுபாடுகள் பலவென்பது புரியும். பிரான்சிலும் ஏனைய ஐரோப்பிய நாடுகளிலும், அமெரிக்காவிலும், கனடாவிலும் இருக்கும் பெண் அறிஞர்கள் யாவரும் ஒருமித்த கருத்துடையராகவோ ஒன்றுபட்ட நடவடிக்கையில் நாட்டமுடையராகவோ காணப்படவில்லை. மொழியாலும், நாட்டாலும், இனத்தாலும் பிரிக்கப்பட்டுள்ள அவர்கள் கொள்கையளவிலும் பிளவுபட்டுப் பெண்ணின் தன்மை, அவளது உரிமை, கடமை ஆகியவை பற்றியெல்லாம் வெவ்வேறான சிந்தனைகளை முன்வைத்து வருகின்றனர். பெண் ஆணிலிருந்து எவ்வாறு வேறுபடுகிறாள் என்பதில் கூட அவர்கள் ஒரு கருத்துடையவராக இல்லை. பெண்ணின் இலக்கியப் படைப்பு, திறனாய்வு, மொழி, சமுதாயத்தில் அவள் பெற வேண்டிய இடம் அதனை எத்தகைய போராட்டத்தின் மூலம் பெறுவது என்பவற்றில் எல்லாம் மாறுபட்ட கருத்துக்களே சொல்லப்படுகின்றன. பெரும்பாலான குடும்பங்களில் பெண்ணுக்குப் பெண்ணே எதிரியாய் அமைந்திருப்பது போல் பெண்ணுரிமைக்கான போர்க் களத்திலும் அவர்கள்

பல குழுக்களாகப் பிரிந்து செயல்படுகின்றனர். அவர்கள் எடுத்துரைக்கின்ற கருத்துகளெல்லாம் அப்படியே ஏற்றுக் கொள்ளக்கூடியவையென்றோ முற்றும் புறக்கணிக்கப் படவேண்டியவையென்றோ சொல்ல முடியாது. ஆனால் பெண்ணிய இயக்கம் வியத்தகு வளர்ச்சி பெற்றுள்ளதையும் பெண் எழுத்தாளர்களும் பெண்ணியத் திறனாய்வாளர்களும் படைப்பு இலக்கியம், திறனாய்வு ஆகிய துறைகளில் நிகழ்த்தியுள்ள மகத்தான சாதனைகளையும் மறுக்க முடியாது.

* * * * *

16. பெண்ணியமும் உளப்பகுப்பாய்வும்

பெண்ணியத்திற்கும் உளப்பகுப்பாய்விற்கும் உள்ள உறவு எப்பொழுதும் ஒரு சீராக இருந்ததென்றுசொல்ல முடியாது. முதலில் பல பெண்ணியத் திறனாய்வாளர்கள் இரண்டும் ஒன்றோடொன்று ஒத்துப்போக வழி இல்லையென்றே கருதினர். பொருள் முதல் வாதம், அரசியல், வரலாறு ஆகியவற்றை அடிப்படையாகக் கொண்டு உருவாக்கப்பட்ட பெண்ணியக் கோட்பாடுகள் ஃபிராய்டின் (Freud) கருத்துக்களுக்கு முரண்பட்டவையாக எண்ணப்பட்டன. உளவியலின் தந்தை பெண்களுக்கு எதிரியாகவும் பெண்ணினம், பெண் எழுத்தாளர்கள், நூல் படிக்கும் பெண்கள் பற்றியெல்லாம் உயர்வான எண்ணங்கள் அற்றவராகவும் பார்க்கப்பட்டார். சான்றாக, கேட்மில்லட் (Kate Millet) "இருபதாம் நூற்றாண்டுப் பாலுணர்வு அரசியல் கருத்தியலில் (Ideology of sexual politics) ஃபிராய்டைப் பழமைக் கொள்கை கொண்ட, புரட்சிக்கெதிரான ஒரு தனி ஆற்றலாகவே கொள்ள வேண்டும்" என்பார். பெண் பிறப்பே பெண்ணின் தலைவிதியை நிர்ணயித்து விடுகிறதென்பது ஃபிராய்டின் கருத்தென்றும் அன்னார் மேலை ஐரோப்பியக் குடும்பத்தில் சமுதாயச் சூழல், பண்பாடு ஆகியவற்றின் தாக்கத்தையும் தன்மையையும் கணக்கில் எடுத்துக்கொள்ளத் தவறிவிட்டார் என்றும் மில்லட் வாதாடினார். பெண்ணின் உடற்கூறு, பெண்ணின் நிலை ஆகிய இரு முற்றிலும் வேறுபட்ட நிகழ்வுகளைப் பிரித்துப்பார்க்க அவர் முயலாமல் செயலற்ற போக்கு, தன்னைத் துன்புறுத்திக் கொள்வதில் இன்பம் காணல், தன்னை விரும்பல் ஆகியவற்றைப் பெண்தன்மையாக வரையறை செய்து, ஆண்மை, பெண்மை பற்றிய விக்டோரியா அரசியின் காலத்து எண்ணங்களைத் தற்சார்பற்ற முறையில் அணுகுவது போலவும் அறிவியல் மொழியில் கூறுவது போலவும் போக்குக்காட்டிப் பெண்தன்மை பற்றிக் காலம் காலமாக வந்துள்ள ஆணாதிக்கச் சமூகத்தின் சிந்தனைக்கு ஒரு மரியாதையையும் அறிவியல் வண்ணத்தையும் ஃபிராய்டு பெற்றுத்தந்துள்ளார் என்பது மில்லெட்டின் வாதம். ஃபிராய்டின் உளவியல் குறியீட்டு மொழியில் கருத்துகளின் பழமை

மறைக்கப்பட, பெண்கள் இயற்கையிலேயே அடிமையுணர்வு கொண்டவர்களாகவும், ஆண்கள் பெண்களைப் பாலுறவு அடிப்படையில் அடக்கியாளும் ஆற்றலுடையவர்களாகவும் பெண்கள் இயல்பிலேயே பேதைமையும் வீண் பெருமையும் பெற்றவர்களாகவும் செயல்திறன் அற்று, அடக்கப்படுவதில் ஆனந்தம் கண்டு, மனித இனப்பெருக்கமே அவர்களுடைய வாழ்வின் நோக்கமும் பொருளும் என்று ஏற்றுக் கொண்டவர்களாகவும் காட்டப்படுகிறார்கள்.

மில்லட், ஃபிராய்டின் ஆண்குறி அழுக்காற்றுக் கோட்பாட்டை *(*Theory of Penis envy*)*க் கடுமையாகச் சாடினார். இதன்படி, இளஞ்சிறுமி பெண்குறி ஆண்குறியினின்றும் வேறுபட்டிருப்பதை அறியும்போது, தான் 'காயடிக்கப்பட்டு'விட்டதாகவும், தனக்குப் பேரிழப்பு ஒன்று ஏற்பட்டு விட்டதாகவும் இதனால் தான் ஒரு முழுமையுணர்வு பெறமுடியாமல் போய்விட்டதாகவும் அவ்வுணர்வு ஆண்குறியிலேயே பிரதிபலிக்கப் படுவதாகவும் எண்ணி உள்ளம் வெதும்புகின்றாள். இக்கோட்பாட்டை மில்லட் அபத்தமானது என்று ஒதுக்கினார். "இளஞ்சிறுமி எதற்காக ஆண்குறி பெண்குறியினும் உயர்ந்ததென்று கருதவேண்டும்*?* ஏன் அதனை அழகற்றதாகவும் சிரிப்பூட்டக் கூடியதாகவும் எண்ணக்கூடாது*?* உடல் அமைப்பின் அடிப்படையில் அல்லாமல் வேறு காரணங்களுக்காகவும் சிறுமி சிறுவன்மேல் பொறாமை கொள்ளலாமே*?* தன் வயதுடைய சிறுவனுக்குக் கொடுக்கப்படும் விடுதலை, கல்வி, பலமுன்னுரிமைகள் பற்றியும் இப்பொறாமை எழலாம் தானே*?* என்பவை மில்லட்டின் வினாக்கள்.

மில்லட்டைப் போன்று வேறுபல பெண்ணியத் திறனாய்வாளர்களும் ஃபிராய்டின் கருத்தை ஏற்றுக் கொள்ளவில்லை. உளப்பகுப்பாய்வைப் பெண்ணியத் திறனாய்விற்கு ஒரு கருவியாகப் பயன்படுத்துவதை அவர்கள் எதிர்த்தார்கள். எனினும் இந்நிலை வெகுவிரைவில் மாறியது. பின்னால் வந்த புரட்சிக் கருத்துடைய பெண்ணியத்தார் ஃபிராய்டின் கருத்துகளையும் லகானின் *(***Lacan***)* சிந்தனைகளையும் தம் குறிக்கோளுக்கு அரண்செய்வனவாகச் சுட்டிக்காட்டினர். உளவியலை முற்றும் புறக்கணித்துப் பொருள் முதல்வாதம், சமுதாயப் பண்பாடு, வரலாறு, அரசியல் ஆகியவற்றின் அடிப்படையில் பேசப்படும் பெண்ணியம் குறையுடையது என்பது அவர்கள் முடிவு. பால் என்பது உடற்கூறு பற்றியது, இனம் என்பது ஒரு சமூகம் கற்பித்துக்கொண்ட செயற்கை அமைப்பு

(Sex is biological; gender is a construct) என்ற கருத்து ஆணாதிக்கச் சமுதாயத்தில் பெண்ணின் நிலை பற்றிய முழு விளக்கம் ஆகாதென்றும் உளப்பகுப்பாய்வுகள் பாலிற்கும் இனத்திற்கும் உள்ள சிக்கலான உறவுகள் பற்றிக் கூறும் கருத்துகள் பெண்ணியக் கோட்பாட்டிற்கு உதவுபவையென்றும் அவர்கள் விளக்குவர்; இந்நோக்கொடு ஃபிராய்டின் கருத்துகளை மறுபரிசீலனை செய்வர்.

ஃபிராய்டின் இரண்டு கண்டுபிடிப்புகள் தற்காலச் சிந்தனைக்கு மிகவும் துணைபுரிபவை. ஒன்று மனிதனின் அடிமனம்; இன்னொன்று தனிமனிதர்கள் பருவம் (Adulthood) அடைவது உடற்கூறுகளின் அடிப்படையில் என்பதைவிடச் சமூகப் பண்பாட்டு விளைவுகளின் காரணமாகவே என்ற கருத்து. அவர் கோட்பாட்டின்படி, புதிதாகப் பிறக்கின்ற குழந்தை ஒரு வகையில் பார்க்கப்போனால் இருபால் கொண்டது (Bisexual). அதுதன் உடலில் ஆண்குறி அல்லது பெண்குறியைப் பெற்றிருந்தாலும் ஆண் இனம் அல்லது பெண் இனத்திற்குரிய நடையுடை பாவனைகளையும் (Gendered behaviour) பிறக்கும்போது பெற்றிருப்பதில்லை. பிறந்த குழந்தையானது எண்ணற்ற, பல்வேறு வகையான ஆசைகளை உடையதாய், தன்னையே தன்னுடைய உலகின் மையமாய்ப் பார்த்து, தன்னுடைய உலகில் வேறு யாரையும் அடையாளம் கண்டு கொள்ளாது வளரத் தொடங்குகிறது. தன்னுடைய தாயையும் வேறு ஒருவராகக் கருதாது தன்னுடைய ஒரு பகுதியாகவே எடுத்துக்கொள்கிறது. தனது தாய்ப்பாலை உறிஞ்சிக் குடிப்பதில் பாலுணர்வால் வரும் இன்பம் பெறுகிறது; உண்ணும்போதும் மலம் கழிக்கும்போதும் உடலின்பம் அடைகிறது; தன்குறியின் மூலம் சுயஇன்பம் அடைவதிலும் (Masterbation) நாட்டம் கொள்கிறது. இச்சமயத்தில் உலகையும் தன்னையும் ஒரே பொருளாகக் காணும் குழந்தைக்குத் தான் எனும் உணர்வு (Sense of Self) கிடையாது. அதனுடைய ஆசைகள் நிறைவேறாத பொழுது, சான்றாக, தாய்ப்பால் கேட்டவுடன் கிடைக்காவிட்டால், அது தான்வேறு தன் உலகம் வேறு என்று உணரத் தலைப்படுகிறது. இத்தகைய இழப்புகளின் மூலமே தாய் தன்னிலும் வேறானவள் என்று அறிகிறது. இவ்விழப்புணர்வே ஆசையை உண்டாக்குகிறதென்றும் (நான் வேண்டியது கிடைக்கவில்லை) அத்தகைய ஆசையே மொழியைப் ('எனக்கு வேண்டும்' என்பதை மொழியால் வெளியிட வேண்டும்) படைக்கிறதென்றும் ஃபிராய்டு கூறுவார்.

ஆண், பெண் குழந்தைகள் இருவருக்குமே முதல் ஆசைப்பொருள் உணவளிக்கும் தாயே. அவளோடு ஒன்றிவிட வேண்டும் என்ற பேரவா அவர்களுக்கிருப்பினும் தாங்கள் தாயினின்றும் வேறுபட்டபொருள்கள் என்றும் ஆண் பெண் குழந்தைகள் என்றும் உணர்வதற்கு அவளிடமிருந்து பிரியவேண்டிய கட்டாயம் ஏற்படுகிறது. இப்பிரிவு நிகழுகின்ற முறையை ஈடிபஸ் உணர்வு (Oedipus Complex) என்று அழைப்பார் ஃபிராய்டு. ஆண் குழந்தைக்கு இவ்வுணர்வு பெண்ணிற்கு ஆண்குறி இல்லை என்று அறியும் போது பிறக்கிறது. இது அச்சிறுவனுக்குப் பேரதிர்ச்சியை ஏற்படுத்த, சிறுமிகளும் பெண்களும் 'விரையடிக்கப்பட்டு' ஆண் குறியை இழந்திருக்கவேண்டுமென்று முடிவு செய்து கொள்கிறான். தனது தாயின் பால் எழுகின்ற விருப்பத்தைக் கட்டுப்படுத்திக் கொள்ளவில்லையானால் தானும் இத்தகைய தண்டனைக்கு உள்ளாகலாம் என்ற அச்சம் அவனுள் எழுகிறது. தாயோடு உறவு கொள்வதைத் தந்தை அனுமதிக்கமாட்டார் என்பதால் குடும்பத் தலைவரான அவரிடம் கொண்டுள்ள அச்சத்தால் தன் ஆசையை அடக்கிக்கொண்டு, தனது ஆண் தன்மைக்குக் காரணமான குறியைக் காத்துக்கொள்ள, தந்தையோடு தன்னை இணைத்துக் கொள்கிறான். தாயின் உடலைவிட்டுக் கொடுத்ததற்குப் பரிசாகத் தந்தையின் அதிகாரத்தில் பின்னால் பங்கு பெறும் வாய்ப்பும் உண்டென்பது அவனுக்குத் தெரிகிறது. தந்தையைப்போல் இருக்கவேண்டும் என்றும் தாயைப் போன்ற பெண்ணிடம் ஆசைகளைத் திருப்ப வேண்டும் என்றும் அவன் முடிவுசெய்யும்போது இருபால் நிலையை அவனால் பிரித்தறிய முடிகிறது.

ஃபிராய்டின் கருத்துப்படி, பெண்குழந்தையும் ஆண்குழந்தையைப் போலவே இருபால் கொண்டதாய் (Bisexual), பல்வேறு விபரீத ஆசைகள் உடையதாய்த் தன்னிலிருந்து பிறரைப் பிரித்தறியும் ஆற்றல் அற்றதாய்த் தான் பிறக்கிறது; பெண் குறியின் மூலம் சுயஇன்பம்பெற விழைகிறது. சிறுமியாக வளர்ந்தபின் ஆண்குறியைப் போன்று தனக்கு இல்லையென்பதை அறியும்போது அதைப் பெரிய குறையாக நினைந்து நினைந்து மனம் கவல்கின்றது. தன் குறைபாட்டிற்குத் தன் தாய்மேல் பழியைப் போட்டு, ஆண்குறி பெற்றுள்ள தந்தையிடம் அன்பைச் செலுத்துகிறது. இறுதியில் தனக்குத் தேவையானது ஆண் குறியன்று, ஒரு குழந்தையே என்று முடிவு செய்கிறது.

பெண்ணின் பருவ வளர்ச்சி பற்றிய ஃபிராய்டின் வருணனை அவர் பெண் தன்மையென்றவொன்று இயற்கையிலேயே நியமிக்கப்பட்டவொன்று என்று கருதுகிறாரோவென்ற அச்சத்தையும் அவர் பெண்ணை வெறுப்பவரோவென்ற ஐயத்தையும் ஏற்படுத்தியது. எனினும் சில பெண்ணியத் திறனாய்வாளர்கள் இத்தகைய எண்ணம் தவறானதென்று உணர்ந்து அவரது கொள்கைகளைத் தம் இயக்கப் பிரச்சாரத்திற்குப் பயன்படுத்திக் கொள்ள முனைந்து செயல்பட்டனர். இவர்களுள் ஜூலியட் மிச்செல் (Juliet Mitchell) குறிப்பிடத்தக்கவர். ஃபிராய்டின் சிந்தனைகளை வரலாற்று உணர்வோடு அணுகவேண்டுமென்று வற்புறுத்திய மிச்செல் அவ்வுளவியல் மேதை தம்காலத்து மேலை ஐரோப்பியக் குடும்பச் சூழலை மனத்தில் கொண்டு பேசியிருக்கிறாரென்றும் உள்ளவளர்ச்சி எக்காலத்தும் எவ்விடத்தும் இவ்வாறு தான் நிகழ்கின்றதென்றோ, நிகழவேண்டுமென்றோ அறுதியிட்டுச் சொல்லவில்லையென்றும் தெளிவாக்கினார். அக வளர்ச்சியைச் சமுதாயச் சூழல்களைக் கணக்கிலெடுத்துக் கொண்டுதான் ஃபிராய்டு ஒரு காய்தல் உவத்தல் அற்ற ஆராய்ச்சியை நிகழ்த்தியிருக்கிறாரென்பது மிச்சலின் கருத்து. ஆண்பால் பெண்பால் என்ற பிரிவு இயற்கையிலேயே உடற்கூறு காரணமாக அமைந்திருப்பினும் ஆண் தன்மை (Masculinity), பெண் தன்மை (Femininity) என்பவை பிறப்பிலிருந்தே உடற்கூறு அடிப்படையில் அமைபவையல்லவென்பதையும் இவ்வளர்ச்சியில் சமுதாயத்திற்குப் பெரும்பங்கு உண்டென்பதையும் ஃபிராய்டின் ஆய்விலிருந்து பெறக்கூடிய கருத்துகளாக மிச்சல் ஏற்றுக்கொண்டார்.

பெண்ணியக் கோட்பாட்டாளர்களுக்கு அடிமனம் பற்றிய ஃபிராய்டின் கண்டுபிடிப்பும் துணை செய்தது. சிறுவனோ சிறுமியோ ஈடிபஸ் உணர்வால் தாக்குண்டு அல்லலுறும்போது சமுதாயத்தால் தடுக்கப்பட்ட ஆசைகளெல்லாம் அடிமனத்தில் புதைகின்றன. அத்தகைய ஆசைகளை வெளிக்காட்டினால் தண்டனை உறுதி என்பதைக் குழந்தை தெரிந்து கொள்கிறது. குழந்தைக்கு ஏற்படும் இவ்வறிவு நிலையை யதார்த்தக் கொள்கை (Reality Principle) என்பார் ஃபிராய்டு. அடி மனத்தில் புதைக்கப்பட்ட ஆசைகள் அழிந்துவிடுவதில்லை. அவை தாயினின்றும் விலகி வேறுபக்கம் திருப்பப்படுகின்றன. சில சமயங்களில் கனவுகளிலும் பேச்சில் ஏற்படும் தவறுகளிலும் (Slips of the tongue) அவை மறைமுகமாக வெளிப்படலாம். மிகவும் கவனமாகக்

கட்டிக்காக்கப்படும் வெளித்தோற்றத்தை உடைத்துக் கொண்டு அடிமனம் தன் நோக்கங்களை அவ்வப்பொழுது அறிவிக்கலாம். அடிமனக்கோட்பாட்டை ஏற்றுக்கொள்ளும் பெண்ணியத் திறனாய்வாளர்கள் பெண் தன்மையென்பது ஒரு முகமூடியென்றும் ஒரு நாடகமென்றும் ஒரு பெண்ணின் உடன்பிறப்பு அன்றென்றும் அதனை மாற்றி எழுதலும் மாற்றிக் கற்பனை செய்து கொள்ளலும் அதற்கு வேறுபட்ட கட்டமைப்பைக் கொடுத்தலும் இயலும் என்றும் விளக்குவர்.

ஃபிராய்டு தம்மிடம் வந்த மனநோயாளிகளின் பேச்சில் இரண்டுவிதமான பகுப்பாய்வுப் போக்குகளைக் கண்டார். அவற்றை ஒடுக்கம் *(Condensation)*, பெயர்ச்சி *(Displacement)* என்று பெயரிட்டழைத்தார். ஒரு தனிக்காட்சியுருவில் *(A single image)* பல அடிமன ஆசைகளும் நினைவுகளும் சுருக்கம் பெற்றிருப்பது ஒடுக்கம் ஆகும். ஒரு விபரீதமான, அபாயகரமான ஆசை தீங்கற்ற தோற்றம் பெற்ற காட்சியுருவில் மாற்றிடம் பெறுவது பெயர்ச்சி ஆகும். ஃபிராய்டிற்குப்பின் வந்த உளவியல் விற்பன்னரான லகான் *(Lacan)* ஒடுக்கம், பெயர்ச்சி ஆகிய இரண்டும் முறையே ஆகுபெயர் *(Metonyny)*, உருவகம் *(Metaphor)* போன்று செயல்படுகின்றனவென்று கருத்தறிவித்தார். ஆகுபெயர் அருகாமை பற்றி வரும் ஒப்பீடு; உருவகம் ஒற்றுமை அல்லது வேற்றுமை பற்றி வரும் ஒப்பீடு. பெண்ணியத்தின் அரசியல் பகுப்பாய்வில் ஆண் இன, பெண் இனக்கற்பிதத்தன்மை *(Constructedness of gender identity)* பயன்படுத்திக் கொள்ளப்படுகிறது; அதன் இலக்கிய ஆய்வுகளில் அடிமனக்கோட்பாடு பேரிடம் பெறுகிறது.

முதலில் உளப்பகுப்பாய்வு அணுகுமுறை நூலாசிரியனின் வாழ்க்கையில் கவனம் செலுத்தி நூலை அவனது அடிமன வெளிப்பாடாகப் பார்த்தது; அல்லது ஓர் இலக்கியத்தில் வரும் பாத்திரங்களின் உளக்கூறுகளை ஆராய்ந்தது. சமீப காலங்களில் இவ்வணுகுமுறை நூலின் உள்நோக்கங்களில் ஈடுபாடு காட்டுகிறது. ஓர் இலக்கியத்தின் கதை, பாத்திரப்படைப்பு ஆகியவற்றை விட அதன் பனுவல்தன்மை *(Textuality)* இவ்வாய்வுகளில் முக்கிய இடம் பெறக்காணலாம்.

பிரெஞ்சு அமைப்பியல் வாதியான லகானின் உளவியல் கோட்பாடும் ஃபிராய்டின் கோட்பாடு போன்றே பெண்ணியத்தார்க்கு முழுமன நிறைவு அளிப்பது அன்று. எனினும் அதனையும் அவர்கள் தங்கள்

இயக்கத்தின் பணிக்குப் பயன்படுத்திக் கொள்ளத் தயங்கவில்லை. லகானின் உளப்பகுப்பாய்வு மொழியை அடிப்படையாகக் கொண்டது. எனவேதான் இலக்கியக் கொள்கையாளர்கள் அதன்பால் ஈர்க்கப்பட்டுள்ளனர். அவரது மொழி பற்றிய கருத்து சசூரின் மொழி இயலைப் பெரிதும் தழுவியது. லகானின் சிந்தனை ஃபிராய்டின் உளப்பகுப்பாய்விற்கு மிகவும் கடன்பட்டிருக்கிறது. தமது முன்னோடியின் அடிப்படைக் கருத்துகளையெடுத்துக் கொண்டு சசூரின் மொழி இயல்நோக்கில் அவற்றை மறுபார்வைக்கு உட்படுத்துகிறார். "அடிமனம் ஒரு மொழியின் கட்டமைப்புக் கொண்டது" என்பது அவரது மிக முக்கியமான கூற்றாகும். ஒரு மொழியின் சொற்களுக்கும் அவை சுட்டும் பொருள்களுக்கும் உள்ளார்ந்த உறவு ஏதுமில்லையென்பது சசூரின் கருத்து. அவ்வுறவு இடுகுறியானது; மரபுவழி வந்த ஒப்பந்தத்தால் ஏற்பட்டது. எனவே ஒரு சொல்லின் பொருள் முழுமையானதோ நிலைத்ததோ அன்று. அது ஒன்றிலிருந்து மற்றதை வேறுபடுத்துவதன்மூலம் பெறப்படுகிறது. அடிமனம் மொழியைப் போன்ற அமைப்புடையது என்று சொல்லும்போது அதன் உட்கூறுகளை நாம் வருணிக்க, வரையறை செய்ய இயலுமென்றும் அதன் உள்ளீட்டிற்குக் கொடுக்கப்பட்டுள்ள பொருள்கள் பலவென்றும் நிலையற்றவையென்றும் நாம் அறிய வேண்டும்

பருவவளர்ச்சி பற்றிய லகானின் விளக்கம் ஃபிராய்டின் ஈடிபஸ் உணர்வுக்கோட்பாட்டை முன் மாதிரியாகக் கொண்டிருந்த போதும் அதன் மொழி அடிப்படையை வற்புறுத்துகிறது. லகான் பேசும் மனிதக் குழந்தை ஃபிராய்டின் மனிதக்குழந்தையைப் போன்றே, எல்லையற்ற ஆசைகளின் மொத்த உருவமாகும். உலகைத் தன்னுடைய தொடர்ச்சியாகவே கருதும் இக்குழந்தை தனக்கும் பிறருக்கும் எந்தவிதமான பிரிவையும் இடைவெளியையும் காண்பதில்லை. பேசுவதற்கு முந்தைய, ஈடிபஸ் உணர்வால் ஆட்கொள்ளப்படாத இந்நிலையைக் கற்பனைநிலை (Imaginary order) என்று லகான் அழைப்பார். நாளடைவில் குழந்தை கண்ணாடி நிலைக்குச் (Mirror Stage) செல்கிறது. கண்ணாடியில் தன்னைப் பார்த்துவிட்டுத் தன்னை அந்த உருவத்தோடு ஐக்கியப்படுத்திக் கொள்கிறது. அவ்வுருவமே தான் என்று எண்ணுகிறது. இதனைத் தவறான புரிதல் (Misrecognition) என்பார் லகான். கண்ணாடியில் காணும் பிம்பம் தான் ஆகாது, தனக்குப் பிரதி (Substitute) ஆகிறது. எனினும் இத்தவறான அறிதலின் மூலம் குழந்தை தன்னை ஒரு தனிப்பொருளாக,

உலகிலிருந்து வேறுபட்டதாகக் காணத் தொடங்குகிறது. இந்நிலையில் அது பேசவும் தொடங்குகிறது. பேச்சுவளர்ச்சிக்குக் காரணமாக இல்லாமையை (lack)க் காட்டுவார் லகான். குழந்தையின் தேவை நிராகரிக்கப்படும்போது அது தன் தேவையை வெளிப்படுத்த, 'அது எனக்கு வேண்டும்' என்று கூற மொழியை நாடுகிறது. இவ்வளர்ச்சி சசூரின் மொழி இயலைக் குறிக்கக் காணலாம். சொற்கள் அவை குறிக்கும் பொருள்கள் ஆவதில்லை; அவற்றின் பிரதிகள் மட்டுமே. தான்வேறு, உலகம் வேறு என்ற குழந்தையின் புரிதல் மொழியைப் படைக்கிறது.

ஒரு மொழியில் நுழைவதென்பது ஏற்கனவே ஒழுங்கு செய்யப்பட்ட இலக்கண விதிகள், நடைமுறை விதிகள் கொண்ட ஓர் உலகினுள் நுழைவது போலாம். இவ்விதிகள் யாவும் அதனைச் செய்யாதே, இதனைப் பேசாதே என்றெல்லாம் கட்டுப்படுத்தும் தன்மை வாய்ந்தவை. இக்கட்டுப்பாடு மிகப்பல சமுதாயங்களில் தந்தையோடு தொடர்புடையது. தந்தையே ஒரு குடும்பத்தில் அதிகாரத்தின் மையமாய் இருப்பதோடு வெளியுலகில் குடும்பத்தின் பிரதிநிதியாகவும் செயல்படுகிறார். இத்தந்தை குடும்பத்திலுள்ள குழந்தைகளின் தந்தையென்பதோடு சமுதாயத்தின் குறியீட்டுத் தந்தையும் (Symbolic father) ஆவார். கோவில், சட்டம், கல்வி போன்ற சமுதாய நிறுவனங்களின் பிரதிநிதி அவர். தந்தையின் சட்டதிட்டங்களை ஏற்று அவற்றின்படி ஒழுகுவதே பண்பாடெனக் கருதப்படுகிறது. மொழி கற்கும் குழந்தை நுழைகின்ற உலகிற்குக் குறியீட்டு நிலை (Symbolic order) என்று லகான் பெயரிடுவார். உணர்வு, விதி, ஒழுங்கு ஆகியயெல்லாம் பெற்றது அவ்வுலகம். அளவற்ற, கட்டுப்பாடற்ற ஆசைகள் கொண்ட அடிமனவுலகத்தின் கற்பனைநிலை (Imaginary order) யினின்றும் மிகவும் வேறுபட்டது. கற்பனை நிலை சுவை, ஒளி, ஊறு, ஓசை, நாற்றம் ஆகிய ஐம்புலணர்வுகளோடு மிக நெருங்கிய உறவு கொண்டது. ஏனைய விலங்குகளைப் போலல்லாமல் அடுத்தவரின் பாதுகாப்பில் நீண்ட காலம் வாழவேண்டிய மனிதக் குழந்தை கற்பனை நிலையில் நுழைவது ஆறுமாதங்களிலிருந்து பதினெட்டு மாதங்களுக்குள்ளாகும்.

லகானின் கருத்துப்படி ஆணும் பெண்ணும் ஆகிய இருபாலரும் ஆண்குறி விதி (Law of the Phallus)க்குக் கட்டுப்படுகிறார்கள். இவ்விதியே ஒழுங்கு, மொழி, வேறுபடுத்தல் ஆகியவற்றின் விதியாகும்.

குறியீட்டுநிலை கற்பனை நிலையை ஒடுக்கி, அடிமனத்தைப் படைக்கிறது. அடிமனமே குறியீட்டு மொழியைப் போன்ற அமைப்புடையது. காலக்கட்டுப் பாடற்ற உலகமான அடிமனம் நேரிடையாக அறிந்து கொள்ளக்கூடிய ஒன்றன்று, ஆயினும் மொழியில் நிகழக்கூடியதைப் போன்ற ஒரு வகையான பெயர்ப்பின் மூலம் (Translation) அதனை அறிந்து கொள்ளலாம். உளப்பகுப்பாய்வென்பது பேச்சின் மூலம் நோயைத் தீர்ப்பது (talking cure) என்பது இங்குக் குறிப்பிடத்தக்கது. குறியீட்டு நிலையென்பது ஃபிராய்டின் ஈடிபஸ் நிலை போன்று ஒரு வளர்ச்சி நிலையன்று; அது மனித வாழ்க்கையில் நிரந்தரமான ஓரிடத்தைப் பிடித்துக் கொள்வதும் இல்லை. நாம் தூக்கம், குடி போதை போன்ற நிலைகளில் அதன் கதவுகளைத் தட்டி நுழைவதும், வேறு சமயங்களில் அதனின்றும் வெளியே விழுவதும் உண்டு.

லகான் மெய்நிலை (Real order) என்ற ஒன்றையும் குறிப்பிடுகின்றார். அதனைப் பற்றித் தெளிவாக அறிந்து கொள்வதோ விரிவாக விளக்குவதென்பதோ முடியாத செயலென்பார். அதனை நேரடியாகப்புரிந்து கொள்ளவோ, அதைப்பற்றிக் குறியீட்டு மொழியில் பேசுவதோ, அதைக் கற்பனை செய்வதோ முடியாது. மெய்நிலையை வரையறை செய்ய நாம் மேற்கொள்ளும் முயற்சிகளிலிருந்து அது எளிதில் தப்பித்துக் கொள்கிறது. இறப்பு, பொருள்களின் பூதநிலை (Physicality of objects) போன்றவை இந்நிலைக்குச் சான்றுகள். அது கற்பனைநிலை, குறியீட்டு நிலை ஆக இரண்டிற்கும் அறைகூவலாக அமைந்துள்ளது. அது மொழியில் இடைவெளிகளாகவும் (gaps), சொற்பிழைகளாகவும் (slips), பேச்சின்மையாகவும் (speechlessness) வெளிப்படுகிறது. மெய்நிலை யென்பது யதார்த்தம் அன்று. அது அச்சமூட்டுவது; விதிகள், மொழி ஆகியவற்றைக் கொண்டு நாம் அதனைக் கட்டுப்படுத்த முயன்று யதார்த்தம் என்று அழைக்கிறோம்.

லகான் நம்மைப் பற்றிச் சொல்லும் கருத்துகள் அதிர்ச்சியூட்டும் தன்மையவை. ஃபிராய்டு குறிப்பிடும் அறிமனத்திலிருந்து (The Freudian ego) அடிமனத்திற்கு (Unconscious) நம் கவனத்தைத் திருப்பிப் பின்னதே நம்முடைய முக்கியமான கூறு (Kernel of our being) என்று அவர் வாதிடுகின்றார். நான் யார், நான் யாரென்று கற்பனை செய்து கொள்கிறேன் என்பவை மொழிக் கூறுகள்; ஏனென்றால் அவை முற்றும்

மொழியிலேயே நிகழ்கின்றன. சொல்லானது அது குறிக்கும் பொருளாகாது அதன் பிரதியாக இருப்பது போல், தான் *(selfhood)* என்பதும் நிலையற்றதும் இடுகுறித்தன்மை *(arbitrary)* கொண்டதும் ஆகும். அவர் கற்பனை உலகம், குறியீட்டு உலகம் ஆகியவை பற்றிப் பேசும்போது ஒருவனின் தானான தன்மையில் கற்பனை நிலையின் ஒழுங்கின்மையும் குறியீட்டு நிலையின் ஒழுங்கும் ஒருசேர இருப்பதைச் சுட்டிக்காட்டுகிறார். எனவே தான் என்பது ஒரு சமயத்தில் ஒன்றுக்கும் மேற்பட்டதாகும். 'நான்' என்ற சொல் நான் என்னைக் குறிக்கவும் நீங்கள் உங்களைக் குறிக்கவும் ஒரே சமயத்தில் பயன்படுகிறது.

லகானின் உளப்பகுப்பாய்வு இலக்கியக் கொள்கையிலும் இலக்கியத் திறனாய்விலும் தனது தாக்கத்தை ஏற்படுத்தியுள்ளது. எழுத்தாளர்களோ அவர்கள் படைக்கின்ற பாத்திரங்களோ அவர்கள் படைக்கப்பட்டுள்ள மொழி காட்டுவது போல் நிறைவும் முழுமையும் ஒரு சீரான தன்மையும் கொண்டவர்கள் அல்லர். நூலுக்கு வெளியிலுள்ள உலகில் வாழும் ஏனையோரும் அப்படியே. நாம் மொழியைப் பேசுகிறோம் என்பதைவிட மொழி நம்மைப் பேசுகிறது என்று கூறுவது பொருத்தமாகும். நாம் மொழியின் குறியீட்டு நிலையில் நுழையும்போது கூட, கற்பனைநிலையின் ஒழுங்கற்ற கூறுகள் நம்மில் தங்கிவிடுகின்றன. ஒவ்வொருவரிடத்தும் சீரும் முறைகேடும் சேர்ந்து வாழ்கின்றன. இக்கருத்துகள் இலக்கியப் படைப்புகளோடு இரண்டு வகைகளில் தொடர்புடையன. *1.* குறியீட்டு நிலையென்பது அறிவுக் கிளர்ச்சியூட்டும் மொழி வகையாகும். இதில்தான், அறிவியல், தத்துவம், மருத்துவம், யதார்த்த இலக்கியம் ஆகிய ஆற்றலுடைய சொல்லாடல்கள் இருக்கின்றன. கவிதையானது, இலக்கண வரம்புகளை மீறும் தன்மையது. கற்பனை நிலையில் பங்கு பெறுவதோடல்லாமல் குறியீட்டு நிலையிலும் செயல்படுகிறது. லகானின் உளப்பகுப்பாய்வை அணுகுமுறையாகக் கொள்ளும் திறனாய்வாளர் குறியீட்டுச் சொல்லாடல்களில் *(Symbolic discourses)* விளையும் விரிசல்களில் கவனம் செலுத்துகிறார்; குறியீட்டு நிலைக்கும் கற்பனை நிலைக்கும் உள்ள உறவுகளைத் தெளிவுபடுத்துகிறார். *2.* வாசிக்கும்முறை, எழுதும் முறை ஆகியவற்றை மறு ஆய்வு செய்யவும் லகானின் சிந்தனை திறனாய்வாளர்களுக்கு உதவுகிறது. இலக்கியங்களில் வரும் பாத்திரங்களும் அவற்றின் ஆசிரியர்களும் மொழியின் விளைவுகளானால் இவ்வுலகில் வாழும் நம் நிலையையும் நாம் மறுபரிசீலனை

செய்யவேண்டும். மொழிக்கென்ற சில அடிப்படை விதிகள் இருக்கின்றன. ஆயினும் அவற்றைத் தெரிந்தோ தெரியாமலோ உடைத்தெறியக்கூடிய ஆற்றலும் அதனிடமே இருக்கிறது. இலக்கியங்களில் படைப்புச்சிறப்பை அடைய விதிகள் மீறப்படுகின்றன. உண்மை வாழ்க்கையில் உளவியல் நலனுக்காக அவை ஒதுக்கப்படுகின்றன.

லகானின் உளப்பகுப்பாய்வுக் கருத்துகளைப் பெண்ணியத் திறனாய்வாளர்கள் அப்படியே ஏற்றுக் கொள்ளாவிடினும் அவற்றிலிருந்து சில உள்ளொளிகளைப் பெறுவதில் ஆர்வம் காட்டுகின்றனர். ஆண் பெண் இனங்களுக்கும் மொழிக்கும் உள்ள உறவையும் மொழிக்கும் பெண்களின் உரிமைப் பறிப்பிற்கும் உள்ள உறவையும் நுண்ணியமுறையில் பார்க்க இவ்வுள்ளொளிகள் உதவும். ஜுலியா கிறிஸ்டேவா (Julia Kristeva), லூசி இரிகரே (Luce Irigaray), ஹெலன் சிக்சு (Helene Cixous) ஆகிய மூன்று பிரெஞ்சுப் பெண்ணியத்திறனாய்வாளர்கள் இத்துறையில் செய்துள்ள பணி பெரிது. சிலர் மொழி ஆணாதிக்கத்தின் வலுவான முத்திரை கொண்டதென்றும் அதன் அடிப்படைத் தன்மையை அடியோடு மாற்றினால் ஒழிய, பெண்ணிற்கும் ஆணிற்கும் உள்ள சமுதாய, அரசியல் உறவுகளை மாற்ற முடியாதென்றும் அறைகூவுவர். அன்னார் பெண்ணின் மொழியென்ற ஒன்று வளர்க்கப்பட வேண்டியதன் இன்றியமையாமையை நாளும் பேசுவர்.

துணை நூல்

Ruth Robbins. **Literary Feminisms** London, Macmillan, 2000.

* * * * *

17. பாரதியின் புதுமைப்பெண்

இருபதாம் நூற்றாண்டின் தலைசிறந்த தமிழ்க் கவிஞரான பாரதி நாட்டு விடுதலையில் வேட்கை கொண்டிருந்தது போலவே பெண்ணுரிமை பற்றிப் பேசுவதிலும் பெரு மகிழ்வு பெற்றார். தமிழ்ச் சமுதாயத்தினர், ஏனைய இந்தியர்களின் வழியில், பெண்களைப் பழித்தும் தூற்றியும் அவர்களுக்குக் கல்வியும் பிறநலன்களும் நல்காது அடிமைப்படுத்திக் குழந்தை மணம் மூலமும் விதவை மறுமணம் மறுத்ததன் மூலமும் சொல்லொணாக் கொடுமைக்கு உட்படுத்தியிருந்ததைக் கண்டு மனம் புழுங்கினார். அகில இந்திய அளவில் அண்ணல் காந்தி நாட்டு விடுதலைக்காக மட்டுமல்லாமல் பெண்களுக்கு உரிய இடம் தரவேண்டும் என்றும் போரிட்டு வந்த நாட்களில் பாரதியும் பெண்ணின் நிலை பற்றிய தமது கருத்துக்களைக் கவிதைகளிலும் கட்டுரைகளிலும் தெளிவாக்கினார். மாற்றாரின் நகைப்புக்கு ஆளானபோதும் புதுவைத் தெருக்களில் மாலையில் உலாவரும் போது தம் மனைவியை உடன் அழைத்துச் சென்றார். தம் நண்பர்களின் இல்லத்திலிருந்த கல்வி கற்ற மங்கையரையெல்லாம் பேசத் தூண்டிப் பெண்ணுரிமை இயக்கத்திற்கு வித்திட முயன்றார்.

நாட்டுப்பற்று ஒரு குறுகிய மனப்பான்மையின் விளைவோ, வெற்றுணர்வோ அன்று, அதுவே தெய்வீகத்தத்துவமும் தர்மமுமாகும் என்று பாரதிக்கு உணர்த்திய நிவேதிதா தேவியே அவர் பெண்களின் உயர்வுக்காகப் பாடுபடவேண்டும் என்ற பாடத்தையும் அழுத்தமாகப் புகட்டினார். *1906*-ல் கல்கத்தாவில் நடந்த காங்கிரஸ் மாநாட்டிற்குப் பிறகு அப்பெண் துறவியைச் சந்திக்கும் வாய்ப்புப் பாரதிக்கு ஏற்பட்டது. மனைவியைப் பொது இடங்களுக்கு அழைத்துச் செல்லும் வழக்கம் இந்திய ஆண்களிடையே இல்லை என்று கூறியபோது அப்பெண் பாரதியாரைக் கடிந்து கொண்டு இந்திய மக்கள் தொகையின் ஒரு பாதியான பெண்கள் அடிமைகளாக அவதியுறும்போது மறுபாதி எப்படி விடுதலையடைய முடியும் என்று சினந்து கேட்டார். இச்சந்திப்பு தம் கண்களைத் திறந்தன என்று

ஏற்றுக்கொண்டு பாரதி தம் குருவிற்கு அஞ்சலி செலுத்திய பாடல் சிறப்புடையது:

அருளுக்கு நிவேதனமாய், அன்பினுக்கோர்
கோயிலாய் அடியேன் நெஞ்சில்
இருளுக்கு ஞாயிறாய் எமது உயர்நா
டாம் பயிர்க்கு மழையாயிங்கு
பொருளுக்கு வழியறியா வறிஞர்க்குப்
பெரும்பொருளாய்ப் புன்மைத்தாதச்
சுருளுக்கு நெருப்பாகி விளங்கியதாய்
நிவேதிதையைத் தொழுது நிற்பேன். *(ப.269)*

பாரதியாரின் 'மாதர்நிலை பற்றி ஸ்வாமி விவேகானந்தரின் அபிப்பிராயம்' என்ற கட்டுரை சுதேசமித்திரன் பத்திரிகையில் *1920*இல் *3* பகுதிகளாக வெளியானது. விவேகானந்தரைப் பெரிதும் போற்றும் பாரதி அவர் கருத்துத் தவறானதென்று கருதும்போது கண்டிக்கத் தயங்குவதில்லை. அமெரிக்காவிலிருந்து அவர் எழுதிய கடிதங்களிலிருந்து சில மேற்கோள்களை பாரதி அடிக்கோடிட்டுக் காட்டுகிறார். அக்கூற்றுகள் அவர் நிலையைத் தெளிவாக்கும்.

உண்மையான சாக்தன் யார், உனக்குத் தெரியுமா? கடவுளே இந்த ஜகத்தில் எங்கும் பரந்த மஹா சக்தியாக இருக்கிறார் என்பதை உணர்ந்து, மாதரிடம் அந்த மஹாசக்தியின் விளக்கத்தைக் காண்பவனே உண்மையான சாக்தன்.

நமது குமாரிகள் கெட்டு வியபசாரிகள் ஆகாமல் தடுக்கும்படி பதினொரு வயதுக்கு முன்னாகவே அவர்களை மிகவும் கணக்காக விவாகம் செய்து கொடுத்து விடுகிறோம். நம்முடைய மனு எங்ஙனம் விதித்திருக்கிறார்? 'பிள்ளைகளைக் காப்பாற்றிக் கல்வி கற்பிப்பது போலவே அதே அளவு ஜாக்கிரதையுடனும் சிரத்தையுடனும் பெண்களைக் காப்பாற்றவும் பயிற்றவும் வேண்டும். முப்பது வயது வரையில் பிரமசர்ய விருதம் அனுஷ்டித்த பிறகே பிள்ளைகளுக்கு விவாகம் செய்து

> வைக்க வேண்டும். அதுபோலவே தாய் தந்தையர் பெண்மக்களையும் பிரமசர்யவிரதம் காக்கும்படி செய்து கல்வி கற்றுக் கொடுக்கவேண்டும்,
>
> சிறுவனுக்கேனும் சிறுமிக்கேனும் விவாகம் என்ற சொல்லைக் கேட்டால் எனக்குக் கோபமுண்டாகிறது.
>
> கைம்பெண்களின் கண்ணீரைத் துடைக்கவும் தாய் தந்தையற்ற குழந்தைகளின் வயிற்றுக்குச் சோறிடவும் வழிகாட்டாத தெய்வத்தையேனும் மதத்தையேனும் நான் நம்பமாட்டேன்.
>
> அவர்களுடைய (அமெரிக்க) ஸ்திரீகளே பூமண்டலத்தில் மிகவும் உயர்ந்தவர்கள்..... நாகரிகத்தின் விதைகள் ஆசியாவினால் நடப் பெற்றன. ஐரோப்பா ஆண்மக்களை அபிவிருத்தி செய்தது. அமெரிக்கா தொழிலாளிகளையும் ஸ்திரீகளையும் அபிவிருத்தி செய்கிறது.

இக்கருத்துகளை ஒப்புதலுடன் எடுத்துக்காட்டும் பாரதி விவேகானந்தரின் விதவா விவாகம் பற்றிய நிலையைக் கடுமையாகச் சாடுகிறார். வங்கப் பெண்ணுக்கு எழுதிய கடிதம் ஒன்றில் விவேகானந்தர் விதவாவிவாகத்தை நேரிடையாக ஆதரித்துப் பேசாமல் 'விதவாவிவாகம் தாழ்ந்த ஜாதியார்களுக்குள்ளே நடைபெற்று வருகிறது. மேல் ஜாதியாருக்குள்ளே ஆண்களின் தொகையைக் காட்டிலும் பெண்களின் தொகை அதிகமாக இருக்கிறது. ஒவ்வொரு கன்னிகைக்கும் மணம் புரிவிப்பதனால் தனித்தனி ஒவ்வொரு புருஷன் கிடைப்பதே அரிது. அப்படியிருக்க, ஒருத்திக்கே ஒருவர்பின் ஒருவராக இரண்டு மூன்று கணவர் கிடைப்பது எப்படி?' என்று கேட்பது பாரதியின் சினத்தைக் கிளறுகிறது.

விவேகானந்தர் மகா நீசத்தனமான வழக்கமொன்றுக்குத் தம்மை அறியாமல் பொய்முகாந்தரம் கூறத்தலைப்பட்டிருக்கிறார் என்பது பாரதியின் வாதம். இக்காலத்தில்தான் இந்தியாவில் மேல் ஜாதியார், ஆண் குழந்தைகளைக் காட்டிலும் பெண் குழந்தைகளைப் பெறுகிறார்களா-ரென்றால் இது சாசுவத விதியாக இருப்பதற்கு நியாமில்லை என்பது அவர் கட்சி. இங்கு இன்னொரு கருத்தையும் பாரதி துணிந்து சொல்கிறார்.

> ஆண்மக்களுக்குப் பெண்களிடம் அவமதிப்பும் இகழ்ச்சியும் அதிகமான கூட்டத்தார்களுக்குள்ளேயே விதவைகளுக்குக் கஷ்டம் அதிகமாகிறது. ஆண்மைக்குரிய லட்சணங்கள் குறைவுபட்ட கூட்டத்தார்களே கைம்பெண்களை அதிகமாக இழிவுக்கும் கொடுமைக்கும் உட்படுத்துகிறார்கள். தான் எத்தனை கிழவனான போதிலும் புதுக் கன்னிப் பெண்ணைக் கட்டிக் கொள்ளவேண்டு மென்றும் ஸ்திரீகளுக்கு விவாக விஷயத்தில் ஆண்களுடனே சமத்துவம் கிடையாதென்றும், ஸ்திரீ ஒருவனுடைய சேர்க்கைக்காகக் கொள்ளப்படும் சமான சரியாகாமல் விலையடிமை மாத்திரமே ஆவாளென்றும் கருதி "ஸ்திரீ சூத்திரர்கள்" என்று தம் ஸ்திரீகளைத் தம்மைக்காட்டிலும் இழிந்த குலத்தாராகப் பாராட்டும் வகுப்பினருக் குள்ளேயே கைம்பெண்களுக்கு மற்ற ஸ்திரீகளைக் காட்டிலும் கூட அதிகமான கஷ்டங்கள் ஏற்படுத்தி வைக்கப்பட்டிருக்கின்றன.

மேல் ஜாதி ஆண்கள் ஆண்மைக்குரிய பண்புகளை இழந்து வந்ததாலேயே பெண்களை அதிகம் கொடுமைப்படுத்தினர் என்பது பாரதி அஞ்சாது கூறும் விளக்கமாகும். இது உளவியல் நோக்கில் ஆராயத்தக்கது.

பெண்களை இந்தியர்கள் இழிவுபடுத்துவதை நகை உணர்வோடும் அறச்சினத்தோடும் சுட்டிக்காட்டுகிறது ஓர் ஆங்கிலக் கட்டுரை.

> "பெண்கல்வி அன்னார் கற்பை வலியுறுத்தும் சில நீதிக் கதைகளைப் புரிந்துகொள்ளும் அளவுக்கு மட்டும் அனுமதிக்கப் படுகிறது. இழிவான ஹார்மோனியத்தில் சில பாடல்கள் வாசிக்கத் தெரிந்து கொள்கின்றனர். சமையலே அவர்களது பிரதானத் தொழிலாகவும் குழந்தை பெறுவதே மனித இனத்தின் முன்னேற்றத்திற்கு அவர்களது பங்களிப்பாகவும் ஆகிவிட்டன."

என்பார். வேறோரிடத்தில் "Civilisation is the taming down of man by woman" என்பார். "பெண்ணை ஆண் அடிமையாக்குவது காட்டுமிராண்டித்தனம்" என்பதை இவ்வாறு மறைமுகமாகக் கூறுகிறார்.

இந்தியப் பெண்ணின் நிலை குறித்து எந்த மூலையிலிருந்து தகவல் கிடைத்துவிட்டாலும் அதனைக் குறிப்பிட்டு விமரிசனம் செய்வது பாரதியாரின் வழக்கம். *1906*-பிப்ரவரி மாதம் வெளியான "சக்கரவர்த்தினி" இதழில் தோன்றியது கீழ்க்கண்ட குறிப்பு:

சென்ற *1901*ஆம் வருஷத்தில் பிரசுரிக்கப்பெற்ற சென்ஸஸிலிருந்து, மொத்தம் *10,000* ஸ்திரீகளுக்கு *94* ஸ்திரீகளே கல்விப் பயிற்சி பெற்றிருக்கிறார் என்று தெரிகிறது.

> இந்தப் பயிற்சியும் அதி சொற்பமானதாகவே இருக்குமென்று நாம் தெரிவிக்க வேண்டுவதில்லை. முதல் மூன்று பாடப் புஸ்தகங்களுக்கப்பால் படித்திருக்கும் மாதர்கள் மிகவும் குறைவாகவே இருக்கிறார்கள். இவர்களில் கூட கிறிஸ்தவப் பெண்கள் மிகவும் பெருந்தொகையாக இருப்பார்கள். தேச பக்தியுடைய ஒவ்வொருவனும் இந்தப் பரிதாபகரமான நிலைமையைக் கண்டு மனம் நடுங்குவானென நம்புகிறோம்.

சென்னையில் ஆங்கிலம் படித்த சாஸ்திரி ஒருவர் தம்பெண்ணுக்கு ருதுவான பின் திருமணம் என்ற செய்தி கிடைத்தது. உடனே அதனை வரவேற்று சாஸ்திரிகளைப் பாராட்டித் தம் பத்திரிகையில் ஒரு நீண்ட குறிப்பை வெளியிட்டார். படித்தவர்கள் சொல்லொன்றும், செயலொன்றுமாக வாழ்ந்து பெண் வாழ்வில் அக்கறை காட்டாதிருப்பதைக் கண்டித்து இக்குறிப்பில் "படித்த வித்துவான்கள் வஞ்சக நடை நடந்தால் அந்தத் தேசம் சூன்யமாகிவிடும்" என்று கடுமையாக எச்சரிக்கிறார்.

இந்து சமயமும் இந்திய மொழி இலக்கியங்களும் பெண்களைத் தெய்வங்களாக ஏற்றிப் போற்றினும் இந்தியர்கள் அவர்களை இழிந்த காமக் கலயங்களாகக் கருதி முறியடிமைகளாக நடத்தி வந்ததைக் கண்டித்துப் பாரதி எழுதிய கட்டுரைகள் பல. "கஸ்தூரி மாத்திரைகளை டப்பியில் போட்டு வைத்திருப்பது போல்" *(99)* இந்தியப் பெண்களைப் பலர் அறைக்குள் அடைத்து வைத்திருப்பதையும், "பதி விரதை இல்லை என்பதற்காக ஒரு ஸ்திரீயை வதைத்து ஹிம்சை பண்ணி அடித்து ஜாதியை விட்டுத் தள்ளி ஊரார் இழிவாக நடத்தி அவளுடன் யாவரும் பேசாமல் கொள்ளாமல் தாழ்வுபடுத்தி அவளைத் தெருவிலே சாகும்படி விடுதல்

அநியாயத்திலும் அநியாயம்" *(103)* என்பது போன்ற கருத்துகளையும் எடுத்துச் சொல்லி "சகோதரிகளே! பெண் விடுதலையின் பொருட்டாகத் தர்மயுத்தம் தொடங்குங்கள்; நாம் வெற்றி பெறுவோம். நமக்குப் பராசக்தி துணைபுரிவாள்" *(103)* என்று அவர்களை ஊக்குவித்தார். பெண்களின் கற்பையே வற்புறுத்தும் ஆண்களை நோக்கி, "அட, பரம மூடர்களே! ஆண் பிள்ளைகள் தவறினால் ஸ்திரீகள் எப்படிப் பதிவிரதையாக இருக்க முடியும்? .... "என் மேல் ஏன் விருப்பம் செலுத்தவில்லை?" என்று ஸ்திரீயை அடிப்பதற்கு அர்த்தமென்ன? இதைப் போல் மூடத்தனம் மூன்று லோகத்திலும் வேறுகிடையாது? *(104)* என்றெல்லாம் அறிவுரை கூறினார்.

பெண்களுக்கு விடுதலையளிக்க வேண்டுமென்று தொடர்ந்து சொல்லி வந்த பாரதியார் அதனை நடைமுறைப்படுத்தச் செய்ய வேண்டிய முதற்செயல்களையும் குறிப்பிட்டார்: *1.* பெண்களை ருதுவாகு முன்பு விவாகம் செய்து கொடுக்கக் கூடாது. *2.* அவர்களுக்கு இஷ்டமில்லாத புருஷனை விவாகம் செய்துகொள்ளும்படி வற்புறுத்தல் கூடாது. *3.* விவாகம் செய்து கொண்ட பிறகு அவள் புருஷனை விட்டு நீங்க இடம் கொடுக்க வேண்டும். *4.* பிதுரார்ஜிதத்தில் பெண் குழந்தைகளுக்கு ஸமபாகம் செய்து கொள்வதைத் தடுக்கக் கூடாது. *5.* விவாகமே இல்லாமல் தனியாக இருந்து வியாபாரம், கைத்தொழில் முதலியவற்றால் கௌரவமாக ஜீவிக்க இடம் கொடுக்க வேண்டும். *6.* பெண்கள் கணவனைத் தவிர வேறு புருஷருடன் பேசக்கூடாதென்றும் பழகக் கூடாதென்றும் பயத்தாலும் பொறாமையாலும் ஏற்படுத்தப்பட்ட நிபந்தனையை ஒழித்துவிட வேண்டும். *7.* பெண்களுக்கும் ஆண்களைப் போலவே உயர்தரக் கல்வியின் எல்லாக் கிளைகளிலும் பழக்கம் ஏற்படுத்த வேண்டும். *8.* தகுதியுடன் அவர்கள் அரசாட்சியில் எவ்வித உத்யோகம் பெறவிரும்பினாலும் அதைச் சட்டம் தடுக்கக் கூடாது. *9.* சீக்கிரத்தில் தமிழருக்குச் சுயராஜ்யம் கிடைத்தால் அப்போது பெண்களுக்கும் ராஜாங்க உரிமைகளில் அவசியம் பங்கு கொடுக்க வேண்டும். *(110-11)* இவற்றுள் சில திட்டங்கள் இப்பொழுது செயல்படுத்தப்பட்டிருந்தாலும் பாரதி காலத்தில் தமிழகத்தில் அவையெல்லாம் புரட்சி எண்ணங்களாகவே தோன்றியிருக்கும் என்பது நோக்கற்பாலது.

பெண் விடுதலைக்குத் தமிழ்ப் பெண்கள் என்ன செய்ய வேண்டுமென்பதிலும் உறுதியான முடிவெடுத்திருந்தார். தென் ஆப்பிரிக்காவில் இந்தியக் கூலியாட்களுக்கு மோஹனதாஸ் காந்தி

எந்தவழி காட்டினாரோ அதே வழியைப் பெண்கள் கையாள வேண்டுமென்பார். 'சாத்வீக எதிர்ப்பே' ஆண்களைப் பணிய வைக்கும் என்று உபதேசம் செய்தார். "அடிமைப்பட்டு வாழ மாட்டோம்; ஸமத்வமாக நடத்தினாலன்றி உங்களுடன் சேர்ந்திருக்க விரும்போம்'' என்று அவர்களிடம் வெளிப்படையாகவும் தெளிவாகவும் சொல்லி விட்டு, அதினின்றும் அவர்கள் கோபத்தால் நமக்கு விதிக்கக் கூடிய தண்டனைகளையெல்லாம் தெய்வத்தை நம்பிப் பல்லைக் கடித்துக் கொண்டு பொறுப்பதே உபாயம்." *(113)* தமிழ் நாட்டுப் பெண்கள் வெளிநாடுகளுக்குச் சென்று அறிவுத் திறத்தால் புகழ்பெற்று வருவாராயின் இங்குள்ள பெண்களின் நிலை உயரும் என்று விரிந்த மனப்பான்மையுடன் ஒரு செயல் திட்டமும் பெண்கள் முன் வைத்தார்.

இந்தியாவில் வேதகாலத்தில் முனிவர்களின் மனைவியரும் தமிழகத்தில் பழங்காலத்தே பெண்கள் யாவரும் உயர்நிலையில் இருந்தார்களென்பது பாரதியின் நம்பிக்கை. "மகிமை பொருந்திய ஆத்ம ஞானி" *(126)* என்று ஔவையைப் பாராட்டும் பாரதி "ஔவை குறள்" என்ற ஞான நூல் உபநிடதங்களுக்கும் சமானமாகப் போற்றப்பட்டு வந்திருக்கிறதென்று எடுத்துக்காட்டி ஔவையைப் படைத்த தமிழ்ச் சமுதாயம் பெண்களுக்குச் சிறப்பிடம் அளித்திருந்ததென்பதற்கு வேறு சான்று தேவையில்லையென்பார். ஆசியாவில் பெண் விடுதலைக்காக அவர் காலத்தே போராடிய சீனப் பெண்ணான சியூ சீன் என்பாளின் வரலாற்றை எடுத்துக்கூறி அவள் பெண் விடுதலைபற்றிப் பேசிய பேச்சையும் அவளுடைய கவிதையின் தமிழ் மொழிபெயர்ப்பையும் தமது கட்டுரைகளில் இணைத்துத் தமிழ்ப் பெண்களுக்கு அறிமுகப்படுத்தினார். இக்காலத்தே பெண்ணிய இயக்கத்திலுள்ள மேலை நாட்டுப் பெண்கள் கூறும் கருத்துகளில் சிலவற்றை அச்சீனப்பெண் அன்றே கூறியிருப்பது வியப்புக்குரியது. "இன்று எனது ரத்தம் கொதிப்புற்று நிற்கிறது. உங்களுடைய ரத்தத்தையும் கொதிக்கும்படி செய்ய விரும்புகிறேன். முதலாவது, இனிமேல் எல்லா ஸ்திரீகளும் சூர்ணம் தடவுவதையும் முகப் பூச்சுகள் பூசுவதையும் நிறுத்தி விடவேண்டும். மோஹப்படுத்த வேண்டுமென்று பூச்சுகள் பூசக் கூடாது. ஒவ்வொரு மனுஷ்ய ஜந்துவுக்கும் கடவுள் கொடுத்த முகமிருக்கிறது. பாதங்களைக் கட்டும் நீச வழக்கத்தை உடனே வேரோடு களைந்து எறிந்துவிட வேண்டும்." *(195)* சீனப் பெண்ணின் தர்ம ஆவேசம் மிக்க சொற்களைப் பாரதியார் முழு ஒப்புதலோடு தமிழ்ப் பெண்களுக்கு எடுத்துரைக்கிறார்.

மூன்று பெண்களை மணந்த முகம்மதிய இளைஞன் படும் துன்பங்களைக் கூறும் "ரெயில்வே ஸ்தானம்" என்ற தமது கதையைப் பற்றிக் கூறும்போது "உலகமெல்லாம் மாதர்களுக்கு நியாயம் செய்ய வேண்டுமென்ற கிளர்ச்சி நடப்பதை அனுசரித்து முஸ்லீம்களும் ஏக பத்தினி விரதம், பெண் விடுதலை, ஆண் பெண் சமத்துவம் என்ற கொள்கைகளைப் பின் பற்றி மேன்மை அடைய வேண்டுமென்பதே என் கருத்து. இந்தக் கருத்து நிறைவேறும்படி பரமாத்மாவான அல்லா ஹீத்த ஆலா அருள் புரிவாராக, *(143)* என்று முஸ்லிம் சமுதாயம் பெண்விடுதலை இயக்கத்தில் பின் தங்கி விடலாகாது என்ற தமது விருப்பத்தைத் தெளிவுபடுத்துவார். துருக்கி நாட்டுப் பெண்கள் விடுதலைக் கிளர்ச்சி நடத்திக் கோஷா வழக்கத்தை முற்றிலும் ஒழித்து விட்டுக் கல்விகேள்விகளில் சிறந்தோராய்த் திகழ்வதை உலகத்து மாதர்கள் உணர்ந்து ஊக்கத்தோடு போரிட வேண்டும் என்றும் பல கட்டுரைகளில் சுட்டிக்காட்டுவார். நவீன ருஷ்யாவில் விவாக விதிகள் மாற்றப்பட்டு இருபாலோரும் வே.ற்றுமையின்றிச் சம உரிமை உடையவர்களாக்கப்பட்டதைத் தமிழ்ப் பெண்கள் அறிய வேண்டும் என்பார். தென் ஆப்பிரிக்காவில் "பெண்கள் விடுதலைச் சங்கம்" என்ற அமைப்பு *1910*-ஆம் ஆண்டில் தொடங்கப்பட்டுப் பல போராட்டங்கள் மூலம் படிப்படியாக உரிமைகள் பெறுவதைச் சொல்லித்" தமிழ் நாட்டு ஸ்திரீகள் மாத்திரம் தமது மனுஷ்ய பதவியை ருசுப்படுத்துவதற்கு யாதொரு வழியும் செய்யாமல் இருக்கிறார்களே! ஏன்? என்ன காரணம்'' என்று வேதனைப்படுவார்.

பெண் விடுதலை பற்றிய கோட்பாடுகளில் காந்தியடிகளோடு மோதவும் பாரதி தயங்கவில்லை. கைம்பெண்களின் தொகை அதிகரித்து வருவதைக் கண்ட அடிகளார் குழந்தைத் திருமணத்தை நிறுத்தி விடவேண்டுமென்றும் பதினைந்து வயதுக்குட்பட்ட கைம்பெண்களும் மற்ற இளங் கைம்பெண்களும் புனர்விவாகம் செய்து கொள்ள இடம் கொடுக்க வேண்டுமென்றும் ஆனால் விதவைகள் மறுமணம் பற்றிச் சிந்திக்காமல் இருப்பது நல்லதென்றும் ஆண்கள் மறுமணம் செய்து கொள்வதில்லை என்று விரதம் பூணுதலே விதவைகளின் தொகையைக் குறைக்கும் அருமருந்தாகும் என்றும் தெரிவித்தார். இக்கருத்தைக் கண்டித்த பாரதியார், "ஸ்திரீ-விதவைகளின் தொகையைக் குறைக்க வழி கேட்டால், ஸ்ரீமான் காந்தி ''புருஷ-விதவை''களின் தொகையை அதிகப்படுத்த வேண்டுமென்கிறார்! பால்ய விதவைகள் புனர்விவாகம் செய்து

கொள்ளலாமென்று ஸ்ரீமான் காந்தி சொல்லுகிறார். ஆனால் அதைக் கூட உறுதியாகச் சொல்ல அவருக்குத் தைரியம் இல்லை; மழுப்புகிறார்; எல்லா விதவைகளும் மறுமணம் செய்து கொள்ள இடம் கொடுப்பதே இந்தியாவில் மாதருக்குச் செய்யப்படும் அநியாயங்கள் எல்லாவற்றிலும் பெரிதான இந்த அநியாயத்திற்குத் தகுந்த மாற்று. மற்றப் பேச்செல்லாம் வீண் கதை" *(151-52)* என்பது பாரதியின் அழுத்தமான வாதம்.

பெண்ணைப் பற்றிய கட்டுரைகளில் மட்டுமன்றி ஏனையவற்றிலும் பெண்ணுரிமையின் தேவைபற்றி ஒல்லும் வகையெல்லாம் பாரதி வலியுறுத்தினார். சான்றாக, "சிட்டுக் குருவி" எனும் கட்டுரையில் "குருவியில் ஆண்பெண் உண்டு; தீராத கொடுமைகள் இல்லை. குருவிக்கு வீடுண்டு; தீர்வை கிடையாது. நாயகனில்லை; சேவகமில்லை" என்பார். "சந்திரத் தீவு" என்ற பாரதியின் கதையில் காசிமந்திரியாகிய ஸுதாமனின் கூற்று இக்கருத்தை மேலும் வலியுறுத்தும்.

> சரீர பலத்தில் ஸ்திரீகள் ஆண்களைவிட இயற்கையிலே குறைந்தவர்கள் என்பது மாத்திரம் மெய். இது மனிதருக்குள் மட்டுமன்று. எல்லா ஜந்துக்களுள்ளும் அப்படியே. ஆண் சிங்கத்தைக் காட்டிலும் பெண் சிங்கம் பலம் குறைந்தது; வடிவில் சிறியது. காளை மாட்டைக் காட்டிலும் பசுமாடு பலம் குறைந்தது; வடிவத்தில் சிறியது. ஆண் நாயைக் காட்டிலும் பெண் நாய் பலம் குறைந்தது. சேவலைக் காட்டிலும் கோழி சிறியது. ஆண் குருவியைக் காட்டிலும் பெண் குருவி சிறிது. அநேகமாக எல்லா ஜந்துக்களின் விஷயத்திலும் இதுவே விதி. இக்காரணம் பற்றியே மிருகங்கள், பட்சிகள், மனிதர், பூச்சிகள் முதலிய ஸகல ஜந்துக்களிலும் பெண்ணை ஆண் தாழ்வாக நடத்தும் வழக்கம் இருக்கிறது. மனிதன் நாகரீக ஜந்து வாதலால் மற்றைய ஜந்துக்களைப் போல் அத்தாழ்வு நிலையைப் புறக்கணித்து விடாமல், அதைச் சாசுவதமாக்கி, சாஸ்திரமேற்படுத்தி வைக்கிறான். மனித ஜாதியில் ஆணுக்குப் பெண் அடிமைப்பட்டிருப்பது போல் இதர ஜந்துக்களுக்குள்ளே கிடையாது. மனிதரிலே கொடுமை அதிகம். *(164)*

தமது கட்டுரைகளில் பெண்ணின் நிலை பற்றியும் பெண் விடுதலையின் தேவை பற்றியும் பெண் தனது உரிமைகளை அடைய மேற்கொள்ள வேண்டிய வழிகள் பற்றியும் ஆணின் கடமை பற்றியும் தர்க்க ரீதியாக, சமுதாயவியலார் போலும், ஆண் ஃபெமினிஸ்ட் (Male Feminist) போலும் வாதிடுகின்ற பாரதியார் தமது கவிதைகளில் பெண்களைத் தெய்வ நிலைக்கு ஏற்றிவிடுகின்றார். சக்தி உபாசகராகிய பாரதி ஆண் தெய்வங்களை விடப் பெண் தெய்வங்களைப் பற்றியே அதிகமான கவிதைகள் எழுதியுள்ளார். சரஸ்வதி, லட்சுமி, பார்வதி, பராசக்தி, காளி, முத்து மாரி, கோமதி ஆகியோரைப் பற்றித் தனித்தனிக் கவிதைகளும் சக்தி பற்றிப் பல கவிதைகளும் அவரது "தோத்திரப் பாடல்கள்" தொகுப்பில் இடம் பெறுகின்றன. ஆனால் இப்பாடல்களிலெல்லாம் தெய்வத் தன்மையை வலியுறுத்தி வரங்கள் பல கேட்கின்றாரேனும் அவர்களின் உடல் அழகை வருணிப்பதிலும் பெண்ணின்பத்தைப் பரவசப்பட்டுப் பாடுவதிலும் மிகுந்த ஈடுபாடு காட்டுகின்றார். "கண்ணம்மா-அங்க வர்ணனை" எனும் தலைப்புக் கொண்ட பாடலில்,

மங்கள வாக்கு நித்யானந்த ஊற்று;
மதுரவாய் அமிர்தம்; இதழ் அமிர்தம்;
ஸங்கீத மென்குரல் ஸரஸ்வதி வீணை;
சாயல் அரம்பை; சதுர் அயிராணி

இங்கித நாத நிலையம் இருசெவி;
சங்கு நிகர்த்த கண்டம் அமிர்த சங்கம்'
மங்களக் கைகள் மஹாசக்தி வாஸம்;
வயிறு ஆலிலை; இடை அமிர்த வீடு. (ப.42)

என்றே பாடுகிறார். கண்ணன் பாட்டில் கண்ணனைத் தாயாகவும் பெண் குழந்தையாகவும் காதலியாகவும், கண்ணம்மாவைக் குலதெய்வமாகவும் படைத்து மகிழ்கிறார்.

சரஸ்வதி, லட்சுமி, காளி ஆகியோரைத் தெய்வங்களாகப் பார்ப்பதோடல்லாமல் தமது காதலிகளாகவே எண்ணி அவர்களோடு இணைந்து அனுபவிக்கும் உடலின்பம் பற்றியும் தயக்கமின்றிப் பேசுகின்றார். லட்சுமியைப் பாடும்போது

மலரின் மேவுதிருவே- உன் மேல்
மையல் பொங்கி நின்றேன்...............

என்னுரைப்பனேடீ - திருவே!
என்னுயிர்க் கோரமுதே!
நின்னை மார்பு சேரத் - தழுவி
நிகரிலாது வாழ்வேன் *(ப.25)*

என்றும், கண்ணம்மாவைப் பற்றிப் பாடும்போது,

எண்ணத் திதிக்குதடா, இவள் பொன்னுடல் அமுதம்
பெண்ணிலரசி யிவள் - பெரிய எழிலுடையாள்
கண்ணுள் மணியெனக்குக் - காதல் இரதியிவள்
பண்ணி லினிய சுவை - பரந்த மொழியினாள்
உண்ணும் இதழ் அமுத ஊற்றினள் கண்ணம்மா *(ப.43)*

என்றும் பக்தர்களுக்கு அதிர்ச்சியூட்டும் வரிகளை நாயக - நாயகி மரபில் பாடுவதுபோல் சேர்க்கிறார்.

பாரத நாட்டைப் பாரத தேவியெனும் பெண்ணாகவும் விடுதலையைச் சுதந்திரத் தேவியாகவும் மனத்தை மனப்பெண்ணாகவும் தமிழைத் தமிழ்த் தாயாகவும் பல பாடல்களில் காண்கிறார். தமது நாட்டுப் பாடல்களை அறிமுகப்படுத்தும்போது "ஒருமையும் யௌவனத் தன்மையும் பெற்று விளங்கும் பாரத தேவியின் சரணங்களிலே யான் பின்வரும் மலர்கள் கொண்டு சூட்டத் துணிந்தது எனக்குப் பிழையென்று தோன்றவில்லை" *(129)* என்கிறார். "பாரத மாதா", "பாரத மாதா திருப்பள்ளி எழுச்சி", "பாரத மாதா நவரத்ன மாலை", "பாரத தேவியின் திருத்த சாங்கம்", "மாதாவின் துவஜம்", "ஜய பாரத!" என்பன போன்ற பாடல்களில் பாரதநாட்டை அன்னையாக உருவகிக்கிறார். அவ்வன்னையின் தெய்வத்தன்மை பற்றிப் பேசுவதோடன்றி, அவளது காதல் பற்றியும் பேசுகின்றார். 'எங்கள் தாய்' என்ற பாடலில் முதலில் நாடு அன்னையாகிறது.

முப்பது கோடி முகமுடையாள் உயிர்
மொய்ம்பு றவொன்று டையாள் - இவள்
செப்புமொழி பதினெட்டுடையாள், எனில்
சிந்தனை ஒன்றுடையாள். *(ப.144)*

பின்னர் அன்னையே சக்தியாகவும் காதலின்பத்தில் ஈடுபடும் பெண்ணாகவும் போற்றப்படுகிறாள்:

கற்றைச் சடைமதி வைத்த துறவியைக்
கைதொழுவாள் எங்கள் தாய் - கையில்
ஒற்றைத் திகிரி கொண்டு ஏழுல காளும்
ஒருவனையும் தொழுவாள்.
யோகத்திலே நிகரற்றவள் உண்மையும்
ஒன்றென நன்றறிவாள் - உயர்
போகத்திலேயு நிறைந்தவள் எண்ணரும்
பொற்குவை தான் உடையாள். *(ப.144)*

''பாரதி அறுபத்தாறு'' எனும் நீண்ட கவிதையில் தமது ஞானாசிரியர்களான குள்ளச் சாமி, கோவிந்த ஸ்வாமி, யாழ்ப்பாணத்து சுவாமி ஆகியோர் புகழ்பாடுவதோடு அமையாது பெண்விடுதலை, தாய் மாண்பு, காதலின் புகழ் ஆகியவை பற்றியும் பேசுகிறார்.

பெண்ணுக்கு விடுதலை யென்றிங் கோர் நீதி
பிறப்பித்தேன்; அதற்குரிய பெற்றி கேளீர்!
மண்ணுக்குள் எவ்வுயிரும் தெய்வமென்றால்
மனையாளும் தெய்வமன்றோ? மதி கெட்டீரே! *(ப.251)*

என்று கேட்பார்.

பெண்டாட்டி தனை அடிமைப் படுத்த வேண்டிப்
பெண் குலத்தை முழுதடிமைப் படுத்தலாமோ? *(ப.252)*

என்று இடித்துரைப்பார்.

காதலினால் சாகாமல் இருத்தல் கூடும் என்று அதன் பெருமை பேசி, காதல் மூலம் கடவுளை அடையலாம் என்பார்:

ஆதிசக்தி தனை உடம்பில் அரனும் கோத்தான்;
அயன் வாணிதனை நாவில் அமர்த்திக் கொண்டான்;
சோதிமணி முகத்தினளைச் செல்வமெல்லாம்
சுரந்தருளும் விழியாளைத் திருவை மார்பில்
மாதவனும் ஏந்தினான்; வானோர்க்கேனும்
மாதர் இன்பம் போற் பிறிதோர் இன்பம் உண்டோ?
காதல் செயும் மனைவியே சக்தி, கண்டீர்,
கடவுள் நிலை அவளாலே எய்தல் வேண்டும். *(ப.252)*

“விடுதலைக் காதல்” எனும் கவிதையில் மேலை நாடுகளில் ஃபிரிலவ் *(Free Love)* என்று பேசப்பட்டு வரும் கொள்கையைக் கடுமையாகச் சாடினார். திருமண நாட்டம் இன்றி, இல்லறம் பேணாமல், பெண்ணும் ஆணும் விரும்பிய வண்ணம் “பேதமின்றி மிருகங்கள் கலத்தல் போலே பிரியம் வந்தால் கலந்து அன்பு பிரிந்துவிட்டால் வேதனையொன்று இல்லாதே பிரிந்து வேறொருவன் தனைக்கூட வேண்டும்” *(254)* எனும் எண்ணம் செயல்படத் தொடங்கிக் கடுகி வளர்வது கண்டு மனம் நொந்த பாரதி இது ஆண்களின் சுயநலம் காரணமாக விளைந்த தீதெனக் குறிப்பிட்டார். கற்பு ஆணுக்கும் பெண்ணுக்கும் பொதுவென்பதை வற்புறுத்தினார்.

ஆணெல்லாம் கற்பை விட்டுத் தவறு செய்தால்
அப்போது பெண்மையும் கற்பழிந்திடாதோ?
நாணற்றவார்த்தையன்றோ? வீட்டைச் சுட்டால்
நலமான கூரையுந்தான் எரிந்திடாதோ?
பேணுமொரு காதலினை வேண்டியன்றோ
பெண்மக்கள் கற்புநிலை பிறழுகின்றார்?
காணுகின்ற காட்சி யெலாம் மறைத்து வைத்துக்
கற்புக் கற்பென்று உலகோர் கதைக்கின்றாரே! *(ப.254)*

பாரதியின் கவிதை உலகில் பெண் நீக்கமற நிறைந்திருக்கக் காணலாம். குயில் பாட்டில் “பெண்மைதான் தெய்வீகமாங் காட்சியடா!” *(306)* என்று வியக்கிறார். பிஜித் தீவிலே கரும்புத் தோட்டத்திலே இந்துப் பெண்கள் விம்மியழும் குரல் கேட்டு “பெண்ணென்று சொல்லிடிலோ ஒரு பேயுமிரங்கு மென்பார். தெய்வமே! நினது எண்ணம் இரங்காதோ?” என்று சினந்து சோகம் மிகக் கேட்கிறார். “விடுதலை” என்ற கவிதையில் தேவரோடு இணைந்து மனிதர் வாழவேண்டும் எனும் வேட்கையை வெளியிட்டு “நமது பெண்கள் அமரர் கொள்ள, வண்ணமினிய தேவ மகளிர் மருவ நாமும் உவகைதுள்ள” *(122)* வாழவேண்டுமென்று சிருங்கார ரசம் மிகப்பாடுகிறார். வயது பதினாறுடைய இளவயது மங்கையை அழகுத் தெய்வமாகப் படைத்து, அவளிடம் மனித வாழ்வு பற்றிய தத்துவ விசாரத்தில் ஈடுபட்டு, “யோகந் தான் சிறந்ததுவோ தவம் பெரிதோ? ஏகமோ பொருள் அன்றி இரண்டாமோ? காலத்தின் விதி மதியைக் கடந்திடுமோ” *(101)* என்று ஞானிகளிடம் கேட்க வேண்டிய கேள்விகளையெல்லாம் கேட்கின்றார். மனத்தைப் பெண்ணாக்கி அதன் நிறைகுறையெலாம் சொல்லி, “தன்னை

அறியாய், சகமெலாம் தொலைப்பாய்; தன்பின் நிற்கும் தனிப்பரம் பொருளைக் காணவே வருந்துவாய், காணெனில் காணாய்; சகத்தின் விதிகளைத் தனித்தனி அறிவாய்; பொதுநிலை அறியாய்; பொருளையும் காணாய்" *(115)* என்று சித்தர்களைப் போல் மனத்தொடு புலம்புவார். ஔவையாரின் "தையல் சொற்கேளேல்" என்பதை மாற்றித் தமது "ஆத்திசூடி" யில் "தையலை உயர்வு செய்" *(259)* என்பார்.

தமிழகத்தில் எதிர்காலத்தில் பெண் எவ்வாறு இருக்கவேண்டும் என்ற கற்பனையில் பிறந்த கவிதைகள் "பெண்கள் விடுதலைக் கும்மி", "புதுமைப் பெண்" ஆகிய இரண்டும். முதல் கவிதையில்

ஏட்டையும் பெண்கள் தொடுவது தீமையென்று
எண்ணியிருந்தவர் மாய்ந்து விட்டார்;
வீட்டுக்குள்ளே பெண்ணைப் பூட்டிவைப்போமென்ற
விந்தை மனிதர் தலை கவிழ்ந்தார்.

பட்டங்கள் ஆள்வதும் சட்டங்கள் செய்வதும்
பாரினில் பெண்கள் நடத்தவந்தோம்;
எட்டும் அறிவினில் ஆணுக்கிங்கே பெண்
இளைப்பில்லை காணென்று கும்மியடி. *(ப.429)*

என்று எக்காளமிடுகிறார். இரண்டாம் கவிதையில் புதுமைப் பெண்ணை, 'பெண்மைத் தெய்வம்', 'உதய கன்னி', 'ஆற்றல் கொண்ட பராசக்தி அன்னை' என்றெல்லாம் பாராட்டி, அவள் வாயிலாகத் தமது ஆசைகளையெல்லாம் சொல்வார்.

சாத்திரங்கள் பலபல கற்பராம்
சவுரியங்கள் பலபல செய்வராம்
மூத்த பொய்மைகள் யாவும் அழிப்பராம்
மூடக்கட்டுகள் யாவும் தகர்ப்பராம்
காத்துமானிடர் செய்கை அனைத்தையும்
கடவுளர்க்கினிதாகச் சமைப்பராம்
ஏத்தி ஆண்மக்கள் போற்றிட வாழ்வராம்
இளைய நங்கையின் எண்ணங்கள் கேட்டிரோ? *(ப502)*

பெண்ணின் நிலைபற்றி விரிவாகப் பேசுதற்குப் பாரதிக்குப் **பாஞ்சாலி சபதத்**தில் இடம் கிடைக்கிறது; பயன்படுத்திக் கொள்கிறார். பாரதநாட்டில் பெண்ணுக்குக் காலம் காலமாக ஆண் வர்க்கம் இழைத்து

வந்த அநீதியின் உச்சக் கட்டமான நிகழ்ச்சியைச் சொல்வது மகாபாரதத்துப் பாஞ்சாலியின் கதை. பெண்ணுரிமை பற்றி வாதிடவும் ஆண் வர்க்கத்தின் இழி செயலைக் கண்டிக்கவும் அதே சமயம் அந்நியர் ஆட்சியில் சீர் குலைந்த பாரததேவி பற்றி மனம் பதறிப் பேசவும் இக்கதை பாரதிக்குத் துணை புரிகிறது. தொன்றுதொட்டு நிகழ்ந்து வரும் பெண் பாவத்திற்குப் பாஞ்சாலி உருவக மாகிறாள்.

கவிஞன் என்ற முறையில் பெண்ணுடலை வருணிப்பதையும் பெண்ணின்பத்தைப் பேசுவதையும் பாஞ்சாலி சபதத்திலும் பாரதி தவிர்க்கவில்லை. "பூணியல் மார்பகத்தாள்", "பொன்னிறப் பாஞ்சாலி" என்றெல்லாம் அவளது அழகைக் கொண்டாடுகிறார். இதிகாச காலத்தே பெண்கள் போகப் பொருள்களாகவே கருதப்பட்டார்களென்பதும் பலவிடங்களில் தெளிவாகிறது. பாண்டவர் நிகழ்த்தும் வேள்வியின்போது குறுநில மன்னர் கொணர்ந்த திறைப்பொருள்களில் ஆடைகளும் பொன்னும் பரித்தேர்களும் அல்லாமல் சேயிழை மடவாரும் இருப்பது கண்டு துரியோதனன் மனம் வெதும்புகின்றான். புரவலர்கள் "கண்ணைப் பறிக்கும் அழகுடையார், இளமங்கையர், பல காமரு பொன் மணிப் பூண்களணிந்தவர்" *(371)* பலரைத் தருமனுக்குப் பரிசாக அளிக்கின்றனர். துரியோதனன் தன் தந்தையே தனக்கு எதிரியானதைச் சொல்லி, "புவி மண்டலத்தாட்சிப் பாண்டவர்க்குப் போகட்டும், உனக்கு உணவின்பமும் மாதரின் இன்பமும் இருக்கின்றன. *(385)* என்று திருதராட்டிரன் தனக்கு அறிவுரை கூறியதாகச் சகுனியிடம் மொழிகிறான். திருதராட்டிரன் தன் மைந்தனிடம்" பாண்டவரைப் பகைக்காதே;

பொன்னுடை மார்பகத்தார் - இளம்
பொற்கொடி மாதரைக் களிப்பதிலும்
இன்னும்பல் இன்பத்தினும் - உளம்
இசையவிட்டே இதை மறந்திடடா" *(ப.388)*

என்றே கூறுகிறான். அத்தினபுரத்தில் பாண்டவர் வரவேற்பு நிகழும் போது "வந்தியர் பாடினர், வேசையர் ஆடினர்." *(406)* இளவரசர்கள் துயிலும் போது "சந்தன மலர்புனைந்தே இளம் தையலர் வீணைகொண்டு உயிர் உருக்கி விந்தைகொள்" பாட்டிசைத்தார். *(407)* சகுனியோடு தருமன் சூதாடும்போது பொன்னோடும் பொருளோடும் அழகிய பெண்களும் பணயப் பொருள்கள் ஆகின்றனர். "இளையரான மாதர் - செம்பொன்

எழில் இணைந்த வடிவும் வளையணிந்த தோளும் - மாலை மணி குலுங்கு மார்பும் விளையுமின்ப நூல்கள் - தம்மில் மிக்க தேர்ச்சியோடு களையிலங்கு முகமும் - சாயற் கவினும் நன்கு கொண்டோர் ஆயிரக்கணக்கானவர், பாண்டவர்க்கு அடிமைசெய்து வாழ்வோர்" தோறகப்படுகிறார்கள். தருமன் வாழ்ந்த காலத்திலும் பெண்கள் சூதில் பணயப் பொருள்களாவது இயல்பான நிகழ்ச்சியாக எடுத்துக் கொள்ளப்படும் பண்பாடற்ற நிலையைக் காண்கிறோம்.

தம்பியரையும் தன்னையும் இழந்த தருமன் பாஞ்சாலியையும் பணயம் வைக்கிறான்.

> செருப்புக்குத் தோல்வேண்டியே - இங்குக் கொல்வரோ
> செல்வக் குழந்தையினை?
> விருப்புற்ற சூதினுக்கே - ஒத்த பந்தயம்
> மெய்த்தவப் பாஞ்சாலியோ? *(ப.432)*

என்று கவிஞன் சினந்து கேட்கிறான். பாஞ்சாலியை அழைக்கப்போன தேர்ப்பாகனிடம் அவள் "என்னை முதல் வைத்திழந்த பின்பு தன்னை என் மன்னர் இழந்தாரா? மாறித் தமைத்தோற்ற பின்னர் எனைத் தோற்றாரா?" *(437)* என்று கேட்கிறாள். இதே கேள்வியை அவள் பின்னால் சபையில் கேட்கும் போது வீட்டுமாசார்யன் "பண்டைக் காலத்து வேத முனிவர் விதிப்படி நீ சொல்வது நீதியாகும்; ஆனால் பின்னாளில் இது மாறிவிட்டது. இப்பொழுதைய சாத்திரங்களின்படி ஆடவர்க்குப்பெண்கள் சமமாக மாட்டார். ஒருவன் தன் மனைவியை விற்றிடலாம், தானமெனத் தந்திடலாம்; முற்றும் விலங்கு முறைமையன்றி வேறில்லை; தருமன் செய்தது சரியே" *(445)* என்கிறான்.

சபையோரெல்லாம் வீட்டுமன் சொல்வதை ஏற்றுக்கொண்டார் போல் அமைதியாய் இருக்க, விகர்ணன் மட்டும் பாட்டன் சொன்னது சரியன்று என்று வாதிடுகின்றான். அவனும் "ஆணுக்குப் பெண் அடிமை என்பதைச் சமுதாயம் ஏற்றுக் கொண்டபோதிலும் நடைமுறையில் மனைவியரை விற்பதும் அரசியரைச் சூதில் தோற்பதும் நிகழ்ந்ததில்லை. விலை மாதர்க்கு விதித்ததையே பிற்கால நீதிக்காரர் சொந்தமெனச் சாத்திரத்தில் புகுத்தி விட்டார்" *(449)* என்று கூறுகிறான்.

வியாசபாரதத்தில் இருப்பதைப் போலவே கதையைச் சொல்லிச் செல்லுகின்ற பாரதி பெண்ணிற்கிழைக்கப்படும் அநீதி கண்டு உள்ளம்

கொதித்துப் பேசுமிடம் ஒன்றுண்டு. பாஞ்சாலியைத் துச்சாதனன் கூந்தலைப் பற்றி இழுத்துச் செல்லும்போது அதைப் பார்த்துக் கொண்டு வாளாவிருக்கும் மக்களை அவன் சாடும்போது பெண்ணுரிமைக்காக ஒன்றும் செய்யாது இருக்கும் ஆண்கள் யாவரையும் மனத்தில் கொண்டு பேசுகிறான் என்பது தெளிவு.

'என்ன கொடுமை இது' என்று பார்த்திருந்தார்
ஊரவர்தம் கீழ்மை உரைக்கும் தரமாமோ?
வீரமிலா நாய்கள், விலங்காம் இளவரசன்
தன்னைமிதித்துத் தராதலத்தில் போக்கியே,
பொன்னை அவள் அந்தப் புரத்தினிலே சேர்க்காமல்,
நெட்டை மரங்களென நின்று புலம்பினார்;
பெட்டைப் புலம்பல் பிறர்க்குத் துணையாமோ? *(ப.443)*

இருபதாம் நூற்றாண்டின் இறுதிப்பகுதியைச் சார்ந்த பெண்ணிய இயக்கத்தார் சிலர்க்குப் பாரதியின் பெண்ணியம் திருப்தியளிக்காமல் போகலாம். அவனது புதுமைப்பெண் புரட்சிப் பெண்ணாகத் தோற்றமளிக்காமல் போகலாம்; பெண்ணுரிமைக்காக அவன் கவிதை, கட்டுரை மூலம் நடத்திய போராட்டம் போதுமானது அன்று என்ற எண்ணத்தையும் ஏற்படுத்தலாம். ஆனால் அவன் காலத்துச் சமுதாயத்தைப் பார்க்கும் போது அவன் தொலைநோக்கு உடையவனாக இருந்தான் என்பதையும் தமிழகத்தில் பெண்ணிய இயக்கத்தின் மாபெரும் முன்னோடியாக இருந்தான் என்பதையும் மறுப்பது முறையற்ற செயலாகும். பெண்ணுரிமைக்காகச் செயலளவில் அவன் பங்களிப்பு அதிகம் இல்லையேனும் அவனது எழுத்து, நேர்மையும் உண்மையும் வலிவும் கொண்டதாய்த் தமிழர்க்கு மட்டுமேனும் அறிவு கொளுத்துவதாய் அமைந்திருந்ததை நாம் ஒப்புக் கொள்ளவே வேண்டும்.

குறிப்பு

பாரதியின் கவிதை மேற்கோள்கள் டி.வி.எஸ். மணி, சீனி. விசுவநாதன் பதிப்பித்த **பாரதியார் கவிதைகள்** என்ற நூலிலிருந்தும் உரைநடை மேற்கோள்கள் சென்னை பூம்புகார் பதிப்பகத்தின் **பாரதியார் கட்டுரைகள்** *(முழுவதும்)* மார்ச் *1988* என்ற நூலிலிருந்தும் தரப் பெற்றுள்ளன.

* * * * *

18. பக்தினின் உரையாடலியம்

இருபதாம் நூற்றாண்டின் இலக்கியக் கோட்பாட்டியல் வரலாற்றில் இரஷ்ய அறிஞரான பக்தினுக்குத் (Mikhail Bakhtin) தனியிடம் உண்டு. அவர் தமது கருத்தாழமிக்க நூல்களையும் கட்டுரைகளையும் இருபதுகளிலும் முப்பதுகளிலும் எழுதினாரானாலும் அவற்றின் ஆங்கில மொழிபெயர்ப்புகளால் உலக அளவில் பெயரும் புகழும் பெற்றது எண்பதுகளில்தான். அவரது மொழி, இலக்கியம் பற்றிய கருத்துகள் இரஷ்ய வடிவ இயல் இயக்கத்தார்க்கு (Russian Formalists) எதிரானவை. அவரது நண்பர் மெத்வதேவ் (P.N. Medvedev) என்பாரின் பெயரில் வெளியிடப்பட்ட **இலக்கியக் கல்வியில் வடிவஇயல் முறை** (The Formal Method in Literary Scholarship) என்னும் நூல் வடிவ இயல் அணுகுமுறையை நிராகரித்து மொழியின் சமுதாயத் தன்மையைக் கோடிட்டுக் காட்டுகிறது. வலாசினாவ் (V. Volosinov) என்ற மற்றொரு நண்பர் பெயரில் அச்சேறிய **மார்க்சியமும் மொழியின் தத்துவமும்** (Marxism and the Philosophy of Language) என்னும் நூல் மனித மொழியின் சமூகத் தொடர்பை விரிவாக விளக்குகிறது. அவரது பெயரிலேயே *1929*-இல் வெளியாகிய **தாஸ்தாவெஸ்கியின் கலையில் உள்ள சிக்கல்கள்** (Problems of Dostoevsky's Art) தாஸ்தாவெஸ்கி ஒரு புதுவகையான புதினத்தைத் தொடங்கி வைத்தார் என்று கூறி அதன் தனித் தன்மையைச் சுட்டுகிறது. தாஸ்தாவெஸ்கியைப் பலகுரல் நாவலின் (Polyphonic fiction) தந்தை என்று அழைக்கும் பக்தின் அவரது நாவலில் ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட கருத்தியல் வாதங்கள் ஆசிரியரின் கட்டுப்பாட்டிற்கும் அடக்குமுறைக்கும் உட்படுத்தப்படாமல் சம உரிமையோடு வெளியிடப் படுகின்றன என்று சான்றுகளோடு தெரிவிக்கிறார். ஆனால் பின்னால் தாஸ்தாவெஸ்கியின் தனிக்கண்டு பிடிப்பு இது என்ற தன்னிலையை மாற்றிக் கொண்டு நாவல் என்ற இலக்கிய வகைக்கு உரிய தனித்தன்மை இது வென்று பேசினார். ராபலேயும் அவரது உலகமும் (Rabelais and His world) என்ற முனைவர் பட்டத்திற்கான ஆய்வுக் கட்டுரையில்

ராபலேயின் நூல்கள் பற்றியும் அவற்றில் தோன்றும் விழாக்காலப் பாமரப் பண்பாடு (Carnivalesque) பற்றியும் புதிய கருத்துக்களை வெளியிட்டார். கிறித்துவ சமயத்தில் கொண்டிருந்த நம்பிக்கைகளுக்காக ஸ்டாலின் ஆட்சியில் மாஸ்கோவிலிருந்து வெளியேற்றப்பட்டுக் கொடுமைக்குள்ளான பக்தின் அறுபதுகளில் செல்வாக்குடைய திறனாய்வாளராக அங்கீகாரம் பெற்றுத் தமது நூல்களின் ஆங்கில மொழிபெயர்ப்புகளுக்குக் கிடைத்த வரவேற்பைக் கண்டு மகிழும் பேறு பெற்றார்.

வழக்கிலிருக்கும் மொழியின் உரையாடல் தன்மை (dialogism) பற்றிய அவரது பார்வை புதியது. ஒவ்வொரு கூற்றும் அதற்கும் முன்னைய கூற்றுகளிலிருந்து தோற்றம் பெறுகிறதென்றும் பின்னால் வரும் கூற்றுகளுக்கேற்ப உருப்பெறுகிறதென்றும் இதனை மறந்து மொழி இயல் வல்லுநர்கள் மொழியைப் பற்றிச் சமுதாய வழக்கிலிருந்து தனிமைப்படுத்தி அதன் கூறுகளை விளக்க முயல்வது தவறென்றும் தெளிவுபடுத்தினார். இலக்கியத்தைப் பொறுத்தமட்டில் அவர் நாவலைப் பற்றிச் சொன்னவை புதுமையானவை, திறனாய்வாளர்களுக்குப் புதிய உலகம் ஒன்றைத் திறந்து காட்டியவை. இலக்கிய இயலில் இதுகாறும் மையநிலை பெற்றிருந்த காவியமும் துன்பியல் நாடகமும் நாவலுக்கும் இன்பியல் நாடகத்திற்கும் வழிவிட வேண்டிய நிலை ஏற்பட்டுள்ளதென்பது அவரது வாதம். இக்கருத்து, மரபுவழி வந்த மனிதநேயக் கோட்பாட்டாளர்கள் (Humanists), மார்க்சிய வாதிகள் (Marxists), சிதைவாக்கக் கோட்பாட்டினர் (Deconstructionists) ஆகியோருடைய அணுகுமுறைகளிலிருந்து மாறுபட்ட அவர்கள் யாவரும் ஓரளவுக்கு உடன்படக் கூடிய ஒரு புதிய அணுகுமுறைக்கு வழிவகுத்தது. ஒரு கூற்றானது ஒரு நிலை அல்லது பொருளைப் பிரதிபலிப்பதோடு மட்டுமல்லாமல், அந்நிலை அல்லது பொருளைப் பற்றிய மற்றொரு கூற்றின் பிரதி பலிப்பாகவும் அமைகிறதென்றும் இத்தகைய சொல்லாடலின் இரட்டைத் தன்மையை (Doubly - oriented discourse) அங்கீகரிக்கப்பட்ட இலக்கிய வகைகளான காப்பியம், தன்னுணர்ச்சிப்பா, துன்பியல் நாடகம் ஆகியவற்றைவிட, நாவலே சிறப்பாகப் பயன்படுத்திக் கொள்கிறதென்றும் அது இத்தன்மையை முற்கால, இடைக்கால அங்கத, நையாண்டி இலக்கியங்களிலிருந்து பெற்றதென்றும் பக்தின் பல கட்டுரைகளில் விளக்கினார்.

பக்தினின் மொழி பற்றிய கருத்துகள் சசூரின் (Saussure) மொழி இயலை முற்றும் புறக்கணிக்கும் தன்மையவை; சசூர் langue (அருவ

மொழி), parole (உருவமொழி) என்பவை ஒன்றையொன்று விலக்குபவை யென்றும் அருவமொழி, உருவமொழிக்கு முந்தையது என்றும் கருதி, பேச்சு நிகழுகின்ற சமுதாயச் சூழலைக் கருத்தில் கொள்ளாமல் தமது மொழிக்கோட்பாட்டை உருவாக்கினார். குறிப்பானும் (Signifier) குறிப்பீடும் (Signified) இணைந்து குறி (Sign) அல்லது பொருளுடைய சொல் உருவாகிறதென்றும் ஒரு குறியின் பொருண்மை இன்னொன்றிலிருந்து வேறுபடுத்தப்படுவதன் மூலமே உணரப்படுகிறதென்றும் பேசுவோன், பேசப்படும் சூழல், காலம் ஆகியவற்றைக் கணக்கில் கொள்ளாமல் விளக்கிச் சென்றார். ஆனால் பக்தின் ஒரு மொழியென்பது வெறுமனே விதிகளின் தொகுப்பு என்ற அணுகு முறையை மறுத்து, சமுதாயத்தில் அது ஒரு தொடர்புக் கருவியாக, படைப்புக் கூறுகொண்ட சாதனமாகப் பயன்படுவதை முன்னிலைப்படுத்தி, அதனை langue என்ற நிலையில் பார்க்காமல், parole என்ற முறையில் அதன் செயல்பாட்டைச் சுட்டிக் காட்டினார். வேற்றுமைப்படுத்தல் மூலமாகவே மொழி இயங்குகிறது என்பது மொழியின் இயக்கத்திற்கான சரியான விளக்கம் ஆகாதென்றும் பேசுபவன், கேட்பவன், பேச்சு நிகழ்கின்ற காலம், இடம் ஆகியவை இல்லாமல் சொல்லும் தொடரும் பொருண்மை பெற முடியாதென்றும் அறிவுறுத்தினார். ஒரு சொல்லோ, தொடரோ பெற்றுள்ள அகராதிப் பொருளைவிட அது பேசப்படும் சூழலில் பெறுகின்ற பொருளே முக்கியமானது என்பது பக்தினின் நிலையாகும். இந்த அடிப்படையிலேயே அவர் தமது கூற்றுக் கோட்பாட்டை (Theory of utterance) அமைத்துக் கொள்கிறார்.

சொல், தொடர், வாக்கியம், கூற்று என்பவை பற்றிய அவரது விளக்கம் தெளிவானது. பேசுவோன் கேட்பவனிடம் ஒரு சூழலில் சொல்லுகின்ற தனிச்சொல்லும், தொடரும், வாக்கியமும் கூற்றுகளே. சிறு கவிதையும், காப்பியமும், நாவலும் கூடக் கூற்றுகள்தான். கூற்று பேச்சு வடிவத்திலும் எழுத்து வடிவத்திலும் அமையலாம். வெறும் அகராதிப் பொருள் மட்டும் கொண்ட அளவில், பேசுபவோன், கேட்பவன், சூழல் ஆகியவற்றைக் கணக்கில் கொள்ளாத நிலையில், சொல்லும் தொடரும் வாக்கியமும் கூற்றுகள் ஆகா. கூற்றுதனித்து நிற்கும் தன்மையது அன்று. முன்னால் சென்ற கூற்றோடும் பின்னால் வரும் கூற்றுகளோடும் தொடர்புடையது. பக்தின் பேச்சுவகைமைகள் (Speech genres) மொழிக்கு உருவம் தருகின்றன, மொழியை உருவாக்கும் ஆற்றல் படைத்தவை என்று

கருதினார். ஒரு நாவலின் உருவம் அதில் சேர்க்கப்பட்டுள்ள பலவிதமான பேச்சு வகைமைகளாலேயே தீர்மானிக்கப்படுகிறது. பேச்சு வகைமைகள் பேசுவோன், கேட்போன் ஆகியோருக்குள்ள உறவால் மட்டுமல்லாமல், கூற்று நிகழும் காலம், இடம் ("Chronotope") ஆகியவற்றாலும் நிர்ணயிக்கப் படுகின்றன. அவை ஒரு சமுதாய உறவின் உண்மை நிகழ்ச்சியிலிருந்தே உருப்பெறும். அந்நிகழ்ச்சியின் இடம் ஒரு மேடையாக இருக்கலாம், வழக்காடு மன்றமாக இருக்கலாம், வீட்டின் சமையலறையாக இருக்கலாம். பேச்சு வகைமைகள் நாளும் நிகழுகின்ற சொல்லாடல்கள் (கடிதங்கள், நாட்குறிப்புகள், பயணக்கட்டுரைகள், பயணத் திட்டக்குறிப்புகள், பலவிதமான பட்டியல்கள், பாடல்கள், கண்டனங்கள், காதலர்களின் உரையாடல்கள், பத்திரிகைகள் தரும் செய்திகள்), குழுமொழிகள் (மருத்துவர், வக்கீல், ஆசிரியர், மதபோதகர் போன்றோரது பேச்சுகள்) ஆகியவற்றையும் உள்ளடக்கும்.

பக்தின் மூன்று வகையான கதைகூறும் சொல்லாடல்களை (narrative discourse) அடையாளம் காட்டுகிறார்.

1. ஆசிரியனின் நேரடிப்பேச்சு (Direct speech of the author) : தன்னுணர்ச்சிப்பாக்களில் இருப்பதுபோல் ஆசிரியனின் நேரடியான பேச்சாக அமையும் சொல்லாடல் வகைமை. பிளேடோ இதனை டயஜெசிஸ் (Diegesis) என்று அழைப்பார்.

2. மறைமுகப் பேச்சு (Represented Speech of free indirect style) : நாடகத்தில் வரும் பாத்திரங்களின் உரையாடலைப் போல் அமைவது, பிளேடோ இதனை மிமெசிஸ் (mimesis) என்று அழைப்பார்.

3. இரட்டைப்போக்குள்ள பேச்சு (Doubly - oriented Speech) : இது ஒருபொருள் அல்லது நிகழ்ச்சியைக் குறிப்பதோடல்லாமல் இன்னொரு பேசுபவனின் பேச்சையும் சுட்டிக்காட்டுவதாக அமையும். இதனை நான்கு வகையாகப் பிரிக்கலாம்.

   (அ) ஸ்டைலைசேஷன் (Stylization) : ஆசிரியர் தன்னுடைய நடையைக் கையாளாமல் இன்னொருவருடைய நடையைத் தன்னுடைய குறிக்கோளுக்கேற்பப் பயன்படுத்திக் கொள்வது. யூலிஸிஸ் (Ulysses) என்ற நாவலில் ஜாய்ஸ் பத்துக்கும் மேலான ஆசிரியர்களின் வேறுபட்ட நடைகளைக்

கையாளுகிறார். ஓரிடத்தில் ஒரு பெண்ணின் உடையலங் காரத்தை வருணிக்கும் போது மலிவான பெண்கள் பத்திரிகைகள் கையாளும் நடையைப் பயன்படுத்துகிறார்.

(ஆ) நையாண்டி மொழி (Parody) : இன்னொருவருடைய நடை மூலத்தின் நோக்கத்திற்கு மாறுபட்ட அல்லது முற்றிலும் எதிரான நோக்கத்தோடு பயன்படுத்தப் பெறுவது. புகழ்பெற்ற டான்கீஹொதே (Don Quixote) நாவலின் தொடக்கத்தில் உள்ள சானெட் உருவில் அமைந்த கவிதைகள் சானெட்டைப் பயன்படுத்தி அவ்வகையையே கிண்டல் செய்யும் முறையில் அமைந்துள்ளன. இது பக்தின் தரும் சான்றாகும்.

(இ) ஸ்கேஸ் (Skaz) : உள்ளூர் மொழியின் வாய்மொழி நடையின் (Vernacular oral discourse) கூறுகளைக் கொண்ட நடையை ஓர் ஆசிரியர் கையாளுவது. ருஷ்ய மொழியில் இச்சொல் வழங்குகிறது. சேரிமொழி, சாதி வழக்குகள், வட்டார வழக்குகள் என்றெல்லாம் நாம் கூறும் மொழி நடைகள் இதில் அடங்கும்.

(ஈ) இரட்டைக் குரல் பேச்சு (Double - voiced speech) தன்னுடைய நூலில் பயிலாத இன்னொருவருடைய நடையை மிகவும் நுட்பமாகக் கையாளுவது. புதுமைப்பித்தன் கதைகளில் இதற்கான சான்றுகள் பலவற்றைக் காணலாம்.

எந்தவொரு சொல்லும் கூற்றாகும் போது நடுநிலையாக, எவ்விதச் சார்புமின்றி, பொருளைத்தராது என்பது பக்தினின் கருத்து. ஒருவர் கையாளும் சொற்கள் எல்லாமே பிறரிடமிருந்து கடன் பெறப்பட்டவையே. ஒரு சொல்லைப் பயன்படுத்துவோன் ஏற்கனவே அதனைப் பயன் படுத்தியவர்களிடமிருந்து பெற்றுத் தனதாக்கிக் கொள்வது எளிதன்று. அதற்கான, அவன் அச்சொல்லின் முந்தைய சொந்தக்காரர்களோடு போராட வேண்டியிருக்கிறது. ஒருசொல்லை ஒருவன் கையாளுவது, பிறர் அணிந்த உடையை ஒருவன் அணிவது போன்றது என்பார் பக்தின். அவ்வுடையை முன்னர் அணிந்தவரது உடல் மணத்தை முற்றும் போக்க இயலாதவாறு போல் முன்னால் அச்சொல் தந்த பொருளையெல்லாம் ஒருவனால் முற்றும் நீக்கித் தன் பொருளை மட்டும் வலியுறுத்த இயலாது.

ஒரு சொல் மேலெழுந்தவாரியாகத் தரும் பொருளுக்கும் காலப் போக்கினால் அது பெற்றிருக்கும் உட்பொருளுக்கும் மோதல் ஏற்பட்டுக் கொண்டேயிருக்கும்.

பக்தின் கதைகூறும் சொல்லாடல்களை monologic narrative என்றும் dialogic narrative என்றும் இரண்டு வகையாகப் பிரிப்பார். பல குரல்கள், பல உணர்வுகள், பல உலக நோக்குகள் ஒரு சேரச் செயல்படும் முறையில் அமைவதை 'dialogic narrative' என்றும் 'polyphonic narrative என்றும் குறிப்பிடுவார். ஆசிரியன், பல குரல் நாவலில் தன் கருத்துகளையும் முடிவுகளையும் தலையாய கருத்துகளாகவோ முடிந்த முடிவுகளாகவோ வலியுறுத்துவதில்லை. தன் அறிவைக்கூட இது எல்லாரும் ஏற்றுக் கொள்ளவேண்டிய ஒன்றென்று அவன் பிரகடனப்படுத்துவதில்லை. நீதி நாவல்களில் நாம் காணுவது 'monologic narrative' ஆகும். இங்கு ஆசிரியனது குரல் உரத்து ஒலிக்கிறது. மாறுபட்ட கருத்துகளைத் தரும் வெவ்வேறு பாத்திரங்களின் குரல்கள் அடங்கிப் போகின்றன. இத்தகைய நாவலுக்கு டால்ஸ்டாயின் **ரிசரக்ஷன்** (Resurrection) என்ற நாவலைச் சான்றாகத் தரலாம். பல குரல் நாவல்களின் முன்னோடி டாஸ்டாவெஸ்கி யென்பது பக்தினின் அழுத்தமான நம்பிக்கை. அவரது The Brothers Karamazov எனும் நாவலில் பல சான்றுகளைக் காணலாம் என்று பக்தின் வாதிடுவார். பலகுரல் நாவலின் கூறுகளைக் கல்வி நாவல்களிலும் (Bildungsroman) டாஸ்டாவெஸ்கிக்கு முன் வாழ்ந்த ரபேலே போன்றவர்களின் நாவல்களிலும் காணலாமாயினும் அதில் மிகவுயர்ந்த சாதனையைச் செய்தவர் டாஸ்டாவெஸ்கி என்பார். அவரது நாவலில் வரும் பாத்திரங்கள் எல்லாம் ஆசிரியனின் ஒரு முகப்பட்ட பார்வைக்கு உட்பட்டு அவனது உணர்வைப் பிரதிபலிப்பவையாகவோ, அவனால் கட்டுப் படுத்தப்பட்ட குரல்களை ஒலிப்பவையாகவோ அமையாது தத்தம் உணர்வுகளை முழு உரிமையோடு வெளிப்படுத்துபவையாகவும் தத்தம் பேச்சுகளை எவ்விதக் கட்டுப்பாடும் இன்றிப் பேசுபவையாகவும் படைக்கப்பட்டுள்ளன.

பலகுரல் தன்மை பெற்ற நாவலை Polyphonic fiction என்று குறிப்பிட்ட பக்தின் polyglossia, heteroglossia என்ற சொற்களையும் வெவ்வேறு பொருள்களில் வழக்கிற்குக் கொண்டுவந்தார். இரண்டு தேசிய மொழிகள் ஒரு பண்பாட்டுச் சமுதாய அமைப்பில் வழங்குமானால்

அந்நிலையை Polyglossia என்று குறிப்பிட்டார். ஒரு பண்பாடு ஒரு தேசிய மொழியை மட்டும் கொண்டு இயங்குமானால் அது Monoglossia ஆகும். கனடாவில் ஆங்கிலமும் பிரெஞ்சும் பெற்றுள்ள நிலையை முன்னதற்கும் ஜெர்மனியில் ஜெர்மன் மொழி பெற்றுள்ள நிலையைப் பின்னதற்கும் சான்றுகளாகச் சொல்லலாம். பல குரல் இணைப்பை polyphonic என்ற சொல் குறிக்குமானால் பல மொழி இணைப்பை 'heteroglossia' குறிக்கும்.

நாவலெனும் இலக்கியவகையின் தனித்தன்மையையும் சிறப்பையும் பக்தின் பல கட்டுரைகளில் தெளிவாக்கினார். எந்த நாவல் இயலும் (poetics of the novel) நாவலில் வரும் உரையாடல் தன்மையுள்ள மொழியைக் கணக்கில் எடுத்துக் கொள்வது இன்றியமையாததாகும். மொழி உரையாடல் தன்மை உடையதாதலால், நாவல் ஒரு மொழியின் காட்சி உரு (image) என்று சொல்லலாம். நாவலை உரையாடலியக் கற்பனை (dialogic imagination) என்றும் பக்தின் வருணிப்பார். துன்பியல் நாடகம், காப்பியம், தன்னுணர்ச்சிப்பா` ஆகிய உயர்த்தப்பட்ட இலக்கிய வகைகளோடு ஒப்பிடும் போது, நாவல் எனும் தாழ்த்தப்பட்ட வகை குறைந்த வயதுடையதாகும், சமீபத்தில் தோற்றம் பெற்றதால் அதன் வளர்ச்சி இன்னும் தொடர்கிறது. அதன் உருவ அமைப்பு இன்னும் இறுகிவிடாதலால் தொடர்ந்த பரிணாம வளர்ச்சிக்கு அது தகுதியுள்ளது. உயர்த்தப்பட்ட இலக்கிய வகைகளின் வளர்ச்சி என்றோ முடிந்து விட்டது. நாவல் அச்சு இயந்திரக் கண்டு பிடிப்புக்குப் பின் பிறந்தது. எனவே அது ஊமைப்பார்வை முறைக்கு (mode of mute perception) ஏற்றதாக அமைந்தது. நாமே படித்து அறிந்து கொள்ள வேண்டிய இலக்கிய வகையைச் சார்ந்தது நாவல். ஆனால் ஏனைய பழைய இலக்கியவகைளெல்லாம் அச்சு இயந்திரக் கண்டு பிடிப்புக்கு முன் பிறந்தவை. எனவே அவை கேள்விப் பார்வை முறைக்கு (aural perception) ஏற்ப அமைந்தவை. துன்பியல் நாடக மானாலும் காப்பியமானாலும் தன்னுணர்ச்சிப்பாவானாலும் அக்காலத்தில் பிறர் சொல்லக் கேட்கும் நிலையே இருந்தது. இவ்வேற்றுமை காரணமாக மொழியைக் கையாளும் முறையிலும் வேறுபாடு ஏற்பட்டது. வாழ்க்கை நோக்கை எடுத்துச் சொல்லும் முறையிலும் வேறுபாடு ஏற்பட்டது. அங்கீகரிக்கப்பட்ட பழைய இலக்கிய வகைகளெல்லாம் ஒரு வகைப்பட்ட உலகநோக்கை எடுத்துச் சொல்ல ஒருவித நடையையும் ஒரே குரலையும் கையாளுகின்றன. இத்தகைய இலக்கியங்களில் வெவ்வேறு பாத்திரங்கள்

வெவ்வேறு கருத்துகளைச் சொல்லலாம். ஆனால் இறுதியில் அவை ஏற்படுத்தும் தாக்கத்தில் மொழி நடையிலும் கருத்தியல் அளவிலும் ஒரு சீரான தன்மை இருக்கும். நாவலில் இத்தகைய ஒருமைப்பாடு இருக்க வேண்டியதில்லை. இருபதாம் நூற்றாண்டில் நாவல் ஏனைய இலக்கிய வகைகளையெல்லாம் பின்னுக்குத் தள்ளி மேலோங்கிய நிலை (dominant form)யை அடைந்து விட்டது. கவிதை, கட்டுரைபோன்ற வகைகளிலெல்லாம் அதன் தாக்கம் இப்பொழுது மிகுந்து வருகின்றது.

நாவலின் தோற்றத்தையும் வளர்ச்சியையும் ஆராய்ந்த பக்தின் ஐரோப்பாவில் ஏற்பட்ட மறுமலர்ச்சி இயக்கம் (Renaissance) நாவல் பிறக்க ஏற்ற சூழலைத் தந்ததென்பார். பதினான்காம் நூற்றாண்டில் இத்தாலியில் தோன்றிய கலை, இலக்கிய மறுமலர்ச்சி பதினாறாம் நூற்றாண்டு வரை மேற்கு ஐரோப்பிய நாடுகளிலெல்லாம் பரவி அவற்றின் கலைகள், இலக்கியங்கள் பெருவளர்ச்சி பெறக் காரணமாகியது. இடைக் காலத்திலேயே (Middle ages) அந்நாடுகளில் விழாக்காலப் பாமரப் பண்பாட்டில் (carnival culture) நாவலின் தன்மை காணக்கிடந்தது என்பது பக்தினின் விளக்கம். இடைக்காலத்தும் மறுமலர்ச்சி இயக்கத்தின் போதும் விழாக்கால நிகழ்ச்சிகள் மேலை நாட்டுச் சமுதாயப் பண்பாட்டில் ஏற்படுத்திய தாக்கம் முக்கியத்துவம் உடையது. கிறித்துவ மதஸ்தாபனங் களாலும் நிலவுடைமை அமைப்பாலும் நிலை பெற்றிருந்த பண்பாட்டிற்கு மாறான, ஓர் எதிர்ப்பண்பாடு (Counter - Culture) அச்சமயங்களில் நகையும் கிண்டலும் நையாண்டியும் மிகுந்த வடிவங்களில் தலைதூக்கும். இப்பண்பாடு கலைக்கும் வாழ்வுக்கும் இடைப்பட்ட நிலையில் தோற்றம் தரும். விழாக்காலத்தில் நடைபெறும் ஊர்வலங்கள், குழு நடனங்கள், விருந்துகள், பிறகேளிக்கைகள் ஆகியவற்றின்போது சமுதாயத்தில் வெவ்வேறு நிலைகளில் உள்ளாரெல்லாம் இணைந்து மகிழ, உயர் மட்டத்திலுள்ளார் வலியுறுத்தும் விதிகள் தளர்த்தப்படும்; தடைகள் நீக்கப்படும். கத்தோலிக்க நாடுகளில் ஈஸ்டருக்கு முன்னால் 40 நாட்கள் கத்தோலிக்கர் 'லெண்ட்' எனும் நோன்பினை மேற்கொள்வர். இது தொடங்குவதன் முன்வரும் செவ்வாய் (Mardi gras, Fat Tuesday)க் கிழமையன்று நடைபெறும் கோலாகல நிகழ்ச்சியே கார்னிவல் (Carnival) என்று பெயர் பெறும். அப்பொழுதைய கூத்தும் கும்மாளமும் நிறைந்த நிகழ்ச்சிகளில் சமுதாயத்தின் மேல்தட்டினரால் சாதாரணமாகத் தடை செய்யப்படும் சிரிப்பும் கேலியும் மேலோங்கியிருக்கும். எந்த விதமான

கட்டுப்பாடுமின்றித் தோன்றுகின்ற கலை நிகழ்ச்சிகளில் நடிப்போருக்கும் பார்ப்போருக்குமுள்ள இடைவெளி மறைய, பயபக்தி குறைந்து கிண்டல் மிகுந்திருக்கும். பல நடைகளுக்கும் பல்வேறு குரல்களுக்கும் புதிய புதிய உத்திகளுக்கும் இங்கு அனுமதியுண்டு. பழங்கதைகள் புறக்கணிக்கப்பட்டு அன்றாட வாழ்க்கையனுபவமே இடம் பெறும். இத்தகைய விழாக்காலப் பாமரப் பண்பாடு நாவல் தன்மையை உருவாக்க, மறுமலர்ச்சி இயக்கத்தின் போது பல மேற்கு ஐரோப்பியக் கலைகளும் மொழிகளும், பண்பாடுகளும் ஒன்றோடொன்று கலந்து உறவாடியதால் நாவல் எனும் இலக்கிய வகை தோற்றம் பெற்றது.

பக்தின் தமது "காப்பியமும் நாவலும்" (Epic and Novel : Toward a Methodology for the Study of the Novel) என்ற கட்டுரையில் நாவல் இலக்கியத்தின் பண்புகளைப் பலவாறு விளக்குகிறார். காப்பியம் என்பது வளர்ச்சி முற்றும் முடிந்துவிட்ட ஓர் இலக்கிய வகையாகும்; நாவலுக்கு இன்னும் அசுர வளர்ச்சிக்கான வழி இருக்கிறது. காப்பியப் பாத்திரங்கள் மாறுவதில்லை, நாவலின் பாத்திரம் வளர்ச்சி நிலையிலேயே இருக்கிறது. காப்பியம் நம்மிடமிருந்து வெகுதள்ளிப்போன, முழுவுருவம் பெற்ற, இறந்த காலத்தைப் படம் பிடித்துக் காட்டுகிறது. அது பழமையை நினைவுகூர்கிறது. நாவல் இப்பொழுது அறிய வேண்டியதற்கும் இப்போதைய அனுபவத்திற்கும் முக்கியத்துவம் அளிக்கிறது. காப்பியத்தின் குரல் ஒன்று, நாவல் பல மொழிகளை, பல குரல்களைத் தன்னுள் கொண்டுள்ளது. காப்பியம் சமுதாயத்தின் மேல்தட்டில் உள்ளோர்க்கு உரியது, விதிகளுக்குட்பட்ட வடிவம் கொண்டது. நாவல் குடியரசைப் பேணுவது, வடிவமற்ற வடிவம் கொண்டது; கலகத்தைத் தூண்டுவது; அரசு நடத்துவோர்க்கு அச்சம் தருவது.

நாவல் மற்ற இலக்கிய வகைகளைப் பழித்து நையாண்டி செய்வதல்லாமல் (parody) தன்னையே விமரிசிக்கும் (Self-critical) தனி ஆற்றலும் கொண்டது. இலக்கிய வரலாற்றில் ஏதேனும் ஒரு வகை நாவல் புகழ் பெற்றபோதெல்லாம் அவ்வகையே நிலைத்த முன்மாதிரியாக அமைந்து விடாமல் அதனைப் பழிக்கும் நாவல் தோன்றியுள்ளது. வீரச் செயலையும் காதலையும் பாராட்டும் புனைவியல் கதைகள் (Chivalric romances of adventure) மலிந்தபோது அவற்றைப்பழிக்கும் முறையில் செர்வாண்ட்டிஸ் (Cervantes) டான் கீஹோதே (Don Quixote) யின் வீரச்செயல்கள்

என்ற நாவலை வெளியிட்டார். உணர்வை மிகைப்படத் தூண்டுகின்ற நாவல்கள் வந்து கொண்டிருந்தபோது அவற்றை நகைப் பொருள் ஆக்கும் வகையில் ஃபீல்டிங்கின் ஜோசப் ஆண்ட்ரூஸ் (Joseph Andrews) எழுதப்பெற்றது.

நாவல் என்ற இலக்கிய வகையின் பண்புகளை வரையறுக்க மேற்கொள்ளப்பட்ட முயற்சிகளெல்லாம் தோல்வியிலேயே முடிந்தன. அதன் தன்மையென்று விதிவிலக்குகள் இல்லாமல் ஒன்றைக்கூட விற்பன்னர்களால் அறுதியிட்டுக் கூற இயலவில்லை. அத்தகைய விளக்கங்களையும் விலக்குகளையும் பக்தின் பட்டியலிடுகிறார். நாவல் பல அடுக்குகள் கொண்ட (multi-layered) இலக்கிய வகையாகும் (ஆனால் ஓரடுக்கேவுடைய உயர்ந்த நாவல்களும் இருக்கின்றன); நாவல் துல்லியமாக வரையறுக்கப்பட்ட கதைக்கருவைக் கொண்டதாகும் (ஆனால் வெறும் வருணனைகள் அளவு கடந்திருக்கும் நாவல்களும் உண்டு); நாவல் ஒரு சிக்கல் மிக்க இலக்கிய வகையாகும். (ஆனால் எளிய முறையில் அமைந்து பொழுது போக்குச் சாதனமாகப் பயன்படுகின்ற நாவல்கள் பலவுள); நாவல் ஒரு காதல் கதை (ஆனால் ஐரோப்பிய நாவல்களில் பெரும் வெற்றி பெற்றவை காதலைப்பற்றிப் பேசுபவை அல்ல); நாவல் உரைநடையில் அமைந்தது (ஆனால் பல சிறப்புடைய கவிதை நாவல்களும் இருக்கத்தான் செய்கின்றன). இவை போல் இன்னும் பல விளக்கங்களையும் விதி விலக்குகளையும் சொல்ல முடியும்.

பதினெட்டாம் நூற்றாண்டில் புதிய நாவல் வகை தோன்றிய போதெல்லாம் நாவலின் தன்மை பற்றிச் சில கருத்துகள் வெளியிடப்பட்டன. நாவலுக்குத் தேவையான கூறுகள் என்று அவை வலியுறுத்தியவை வருமாறு : *(1)* நாவல், ஏனைய கற்பனை இலக்கிய வகைகளைப் போன்று, கவித்துவம் கொண்டதாக இருக்கக் கூடாது. இது அதன் யதார்த்தத்தைக் குலைக்கும். *(2)* நாவலின் தலைவன் காப்பியம், துன்பியல் நாடகம் ஆகியவற்றில் வருகின்ற தலைவனைப் போன்று தலைசிறந்த, இலட்சிய மனிதனாக இருக்கக் கூடாது; நிறைகளும் குறைகளும் உடைய சாதாரண மனிதனாக இருக்க வேண்டும் *(3)* நாவலின் தலைவன் வளர்ச்சியும் மாற்றமும் இல்லாத முழு மனிதனாக இருக்கக் கூடாது; வாழ்க்கையிலிருந்து புதிய பாடங்களைக் கற்று அனுபவ அறிவைப் பெற்று வளருபவனாக இருக்க வேண்டும். *(4)* பழங்காலத்தில் காப்பியம் பெற்றிருந்த நிலையை இக்காலத்தில் நாவல் பெற வேண்டும்.

நாவலுக்குத் தேவையானவை என்று வலியுறுத்தப்பட்ட கூறுகள் நாவலை ஏனைய இலக்கிய வகைகளிலிருந்து இனம் பிரித்துக் காட்டுவதோடு அமையாது அவை மனித வாழ்க்கையோடு, யதார்த்தத்தோடு கொண்டுள்ள உறவை விமரிசிக்கின்றன. குறிப்பாக, காப்பியமானது மனிதனின் அன்றாட வாழ்க்கை நிகழ்ச்சிகளிலிருந்து எவ்வளவுதூரம் தள்ளிப்போய் விட்டதென்பதையும் நாளும் வளரும் நாவல்வகை அவற்றோடு நெருங்கிய தொடர்பு கொண்டிருக்கிற தென்பதையும் நாம் உணரவேண்டும். நாவல் காப்பியத்தினின்று எவ்வளவு வேறுபடுகின்றதென்பதை மீண்டும் மீண்டும் பக்தின் பலவாறாகச் சுட்டுகிறார். ஒரு நாட்டின் இறந்த காலமே, தொல் பழங்காலமே, காப்பியத்தின் பாடுபொருளாகிறது. ஒரு தேசிய மரபே காப்பியத்தின் மூலமாகின்றது. தனி மனிதனின் அனுபவமோ, அதிலிருந்து விளையும் சிந்தனையோ காப்பியத்தின் மூலமாவதில்லை. காப்பிய உலகம் இன்றைய வாழ்க்கையிலிருந்து வெகுதொலைவில் நின்று விட்ட ஒன்றாகும். காப்பியத்தில் இறந்த காலம் பொற்காலமாகவும் அக்காலத்து உலகம் இலட்சியவுலகமாகவும் அக்காலத்து மாந்தர் தெய்வீகத்தன்மை உடையவர்களாகவும் காட்டப்படுகிறார்கள். அச்சூழலுக்கேற்ற மொழியும் நடையும் பேச்சும் இன்னபிறவும் இக்கால நிலையிலிருந்து முற்றும் மாறுபட்டவையாகவே அமையும். ஆனால் நாவல் அது எழுதப்படும் கால வாழ்க்கையைப் பற்றிப் பேசுவதால் யதார்த்தத்தைப் படம் பிடித்துக் காட்டுவதால் அதன் மொழியும் நடையும் பேச்சும் பிறவும் நிகழ்கால வாழ்க்கையை ஒட்டியவையாக அமைகின்றன.

நாவலின் வேர்களை நாட்டார் வழக்காற்றில் காணலாம் என்பார் பக்தின். பாமரப் பண்பாட்டில் சிரிப்பும் உரத்த நகையும் பெறும் இடம் முக்கியமானது. இங்கு யதார்த்தமானது பயமும் பக்தியும் மரியாதையும் கொண்டு போற்றப்படாமல் கேலிக்கும் எள்ளலுக்கும் இரையாகிறது. எனவே நாவலின் மூலங்கள் நகையுணர்வுமிகுந்த நாட்டார் இலக்கிய வகைகளாகவே இருக்க வேண்டும். கி.மு. மூன்று, நான்கு, ஐந்தாம் நூற்றாண்டுகளில் எழுதப்பட்ட கேலி நாடகங்கள் (mimes), ஆயர்களின் வாழ்வு பற்றிய பாடல்கள் (bucolic poems), விலங்குக்கதைகள் (fables), வாழ்க்கைக் குறிப்புகள் (memoir literature), சோக்ரதரின் உரையாடல்கள், அங்கதங்கள் ஆகியவை நாவலின் முன்னோடிகள் என்று பக்தின் விளக்குவார். பகுத்தறிவுச் சிந்தனையும், நாவலுக்கு முன் மாதிரியாக

அமைந்த கலை நயம் கொண்ட உரைநடையும் சோக்ரதரின் உரையாடல்களில் ஒரே சமயத்தில் தோற்றம் பெற்றன. சம காலத்தவர்களின் உரையாடல்களை நினைவு கூரும் தன்மையில் அமைந்த இக்குறிப்புகளில் உரையாடும் ஒரு மனிதன் முக்கியப் பாத்திரமாவதும் பெரும் ஞானி ஒன்று மறியாத முட்டாளாகத் தன்னைக் காட்டிக் கொள்வதும் உரையாடலாய் அமைந்த ஒரு கதையும், பேச்சு மொழிக்கு மிக நெருங்கிய ஒரு மொழி நடையும், கேலியும் கிண்டலும் நகை விளைவிக்கும் அங்கதமும் அவ்வுரையாடல்களில் மிகுந்திருப்பதும் அவை பின்னால் நாவல் பெற்ற பண்புகளைக் காட்டும்.

சோக்ரதரின் உரையாடல்களைப் போலவே, கி.மு. மூன்றாம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த மெனிப்பஸ் (Menippus) எழுதிய அங்கதங்களும் நாட்டார் வழக்கில் வேரூன்றியவை. பெரிதும் நகை உண்டாக்கும் ஆற்றல் கொண்டவை, உலகில் உயர்ந்தவையென்று கருதப்படும் நடைமுறைகளை யெல்லாம் நையாண்டி செய்து கொச்சைப் படுத்துபவை. மெனிப்பஸைப் பின்பற்றி எழுதப்பட்ட அங்கதங்களில் எல்லாம் நிகழ்ச்சிகள் விண்ணுலகிலிருந்து மண்ணுலகிற்கும் மண்ணுலகிலிருந்து பாதாள உலகிற்கும் இறந்த காலத்திலிருந்து நிகழ்காலத்திற்கும் நிகழ் காலத்திலிருந்து இறந்த காலத்திற்கும் தங்குதடையின்றி இடம் பெயர்கின்றன. சமகாலத்துப் பாத்திரங்களும் வரலாற்றுப் பாத்திரங்களும் தோளொடு தோள் சேர்ந்து வலம் வருகின்றன. அவற்றின் விநோதமான கதைகள் எல்லாக் கருத்துகளையும் கருத்தியல்களையும் நையாண்டி செய்யப் பின்வாங்குவதில்லை. அவை உரையாடல் தன்மை பெற்றுப் பல நடைகள் கொண்டு இருமொழிக் கூறுகளைப் பெற்றுள்ளன.

ஐரோப்பிய மறுமலர்ச்சி இயக்கத்தின் போது தோற்றம் பெற்ற நாவல் அரசியல், சமுதாய, வரலாற்றுக் கொந்தளிப்புகள் நிகழும் போதெல்லாம் சிறப்புறுகிறது என்று கருதுகிறார் பக்தின். இவ்வாறுதான் அது பதினெட்டாம் நூற்றாண்டிலும் பத்தொன்பதிலும் இருபதிலும் இலக்கிய கர்த்தாக்களின் கவனத்தை ஈர்த்தது; எனினும் அதற்கென்று முடிவாக வரையறுக்கப்பட்ட விதிகளையோ உருவ அமைப்பையோ அது இன்னும் பெறவில்லை. எந்தவிதமான இறுக்கமான கட்டுக்குள்ளும் வராமல் உருமாறிக் கொண்டேயிருக்கிறது. சிக்கல்கள் நிறைந்த இந்த யுகத்தில்

அது ஒரு புதிய வளர்ச்சி நிலையில் உள்ளது. தன்னுடைய தேடலைத் தொடங்குவதோடு, அவ்வப்பொழுது சுயவிமரிசனம் செய்து கொண்டு வளர்ந்து வரும் நாவலுக்கு ஒளி மயமான எதிர்காலமும் இருக்கிறது என்பது பக்தினின் நம்பிக்கை.

* * * * *

19. சிலப்பதிகாரம் : ஒரு நாவல் காப்பியம்

இளங்கோ அடிகளின் சிலப்பதிகாரம் கட்டமைப்பு, பாடுபொருள், காப்பியக் கூறுகள் ஆகிய யாவற்றிலும் வடமொழி, மேலை நாட்டுக் காப்பியங்களிலிருந்து பெரிதும் வேறுபட்டிருப்பதைச் சுட்டிக்காட்டி நூல்களும் கட்டுரைகளும் வெளிவந்துள்ளன. உலகப் பெருங் காப்பியங்கள் என்று நாம் அறிந்த எல்லாவற்றையும் ஒப்பிட்டுப் பார்க்கும்போது கூட அதற்கென்று ஒரு தனித்தன்மை இருப்பது கண்கூடு. தமிழ் இலக்கிய மரபின்படி ஐம்பெருங் காப்பியங்களுள் ஒன்றெனக் கருதப்படும் சிலம்பை அதன் பதிகம் "உரையிடையிட்ட பாட்டுடைச் செய்யுள்" என்று குறிக்கிறது. உரைப்பாட்டும் இசைப்பாட்டும் இடையிடையே விரவப்பெற்றதாதலின் இப்பெயர் பெற்றதென்று விளக்கும் சாமிநாதையர் முத்தமிழும் கொண்டு விளங்குதலின் இயலிசை நாடகப் பொருள் தொடர் நிலைச் செய்யுளென்றும் நாடக உறுப்புகளை உடைத்தாதலின் நாடகக் காப்பியமென்றும் பெயர் பெறும் என்பார். தொல்காப்பியச் செய்யுளியல் உரையில் நச்சினார்க்கினியர் "பாட்டிடை வைத்த குறிப்பினானுமென்பது ஒரு பாட்டினை இடையிடைக் கொண்டு நிற்கும் கருத்தினான் வருவனவும் என்றவாறு, அவை தகடூர் யாத்திரையும் சிலப்பதிகாரமும் போல்வன" என்றும், "தொன்மைதானே உரையொடு புணர்ந்த பழமை மேற்றே" என்ற சூத்திரத்தை விளக்கும் போது "அவை பெருந்தேவனார் செய்த பாரதமும் தகடூர் யாத்திரையும் போல்வன, சிலப்பதிகாரமும் அதன் பாற்படும்" என்றும் கூறுவார். சிலம்பின் காப்பியத் தன்மையை இப்பொழுது மீண்டும் ஆராய்ந்து மேலும் விளக்கம் பெற முயல்வார்க்கு ரஷிய நாட்டு அறிஞர் பக்தின் (**Bakhtin**) காப்பியம், நாவல் பற்றிக் கூறியுள்ள கருத்துகள் பெருந்துணை செய்யும்.

மிகப் பழமை வாய்ந்த கிரேக்க, ரோமானிய இலக்கியங்களையும் தற்கால ஐரோப்பிய இலக்கியங்களையும் ஆழ்ந்த ஆராய்ச்சிக்குட்படுத்தி நாவலின் தோற்றம், தன்மை, வளர்ச்சி பற்றி விரிவாகப் பேசும் பக்தின் அதனைக் காப்பியத்திலிருந்து வேறுபடுத்திக் காட்டுகிறார். காப்பியம்

அங்கீகரிக்கப்பட்ட (Canonical) உயர்த்தப்பட்ட (High) இலக்கிய வகையாகும், நாவல் அங்கீகரிக்கப்படாத, தாழ்த்தப்பட்ட (Low) இலக்கிய வகையாகும். ஆசிரியன் குரலே ஓங்கி ஒலிக்கும் காப்பியம் Monologic Narrative வகையைச் சார்ந்தது. காப்பியத்தின் வளர்ச்சி என்றோ முடிந்துவிட்டது; நாவல் தொடர்ந்து பரிணாம வளர்ச்சி பெற்றுக் கொண்டிருக்கிறது. காப்பியம் காட்டும் உலகநோக்கு ஒருமைப்பட்டதாதலால் அது ஒருவித நடையையும் ஒரே குரலையும் கையாளுகிறது. நாவல் பல குரல்களில் பல மொழி நடைகளில் ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட உலக நோக்கை எடுத்துச் சொல்லலாம். காப்பியப் பாத்திரங்கள் மாறுவதில்லை; நாவலின் பாத்திரங்கள் மாற்றத்திற்கும் வளர்ச்சிக்கும் இடம் கொடுப்பவை. காப்பியத் தலைமைப் பாத்திரங்கள் உயர்ந்த குடும்பத்தைச் சார்ந்தவை. நாவலின் நாயக, நாயகிகள் சாதாரண மனிதர்கள். காப்பியம் பழங்காலத்தைப் பற்றிப் பேசுவது; நாவல் இன்றைய அறிவு, அனுபவம், வாழ்க்கை முறை பற்றிக் கூறுவது. காப்பியத்தின் வடிவம் விதிகளுக்குட்பட்டது; நாவல் விதிகளுக்குக் கட்டுப்படாத அமைப்புடையது. நாவலின் தொடக்கத்தை நாட்டார் வழக்காற்றில் காணலாம்; அது விழாக்காலப் பாமரப் பண்பாட்டின் (Carnivalesque) விளைவு.

சிலப்பதிகாரம் பக்தின் காப்பியத்திற்கும் நாவலுக்கும் காட்டுகின்ற வேறுபாடுகளை முற்றம் புறக்கணித்துள்ளதை நோக்கும்போது இளங்கோவடிகளின் சாதனையும் அவர் செய்துள்ள புரட்சியும் தெளிவாகும். அவர் காப்பியத்தில் நாட்டார் இலக்கியக் கூறுகளைத் துணிவோடு இணைத்து அதற்கோர் புதிய உருவம் தந்துள்ளார். இதனால் 'உயர்ந்த' இலக்கிய வகை (High genre), 'தாழ்ந்த' இலக்கிய வகை (Low Genre) என்ற பாகுபாட்டை உடைத்துப் புரட்சிக் காப்பியம் ஒன்றைப்படைத்த பெருமை அவருக்குண்டு. மேலை மொழிகளிலும் வடமொழியிலும் உள்ள பழங்காப்பியங்களின் ஒரு பெருங்குறை அவைமிக நீண்டு ஏதேனும் ஒரு வகையான பாவகையை முதலிலிருந்து முடிவுவரை கையாண்டு ஆசிரியனின் குரலில் கதையைச் சொல்லிச் செல்வதால் ஒரு தொனி விளைவிக்கும் சோர்வை (Monotony) வாசகர்களுக்கு ஏற்படுத்தும். அவற்றின் கவிதைத் தரமும் சீராக அமையாது ஏற்றத் தாழ்வுகள் பெற்று விளங்கும்; ஆங்காங்கே கவித்துவம் இழந்த உரைநடைப் பகுதிகளையும் காணலாம். ஆங்கிலத்திலுள்ள தலை சிறந்த காப்பியமான மில்டனின் விண்ணுலக இழப்பு (Paradise Lost)ம் இத்தகைய குறையுடையதே. அதனை

முதலிலிருந்து முடிவுவரை உற்சாகம் குன்றாமல் யாரால் படிக்க முடியுமென்று டாக்டர் ஜான்சன் கேட்பார். வால்மீகியின் இராமாயணமும் ஹோமரின் காப்பியங்களும் தாந்தேயின் தெய்வீக இன்பியல் நாடகமும் (The Divine Comedy) கூட இதற்கு விதி விலக்குகளல்ல. ஒருவகைப் பாவினத்தில் சந்த, ஓசை வேறுபாடுகளால் ஆர்வக்குறைவை ஓரளவிற்கே ஈடுகட்ட முடியும். ஆனால் இளங்கோவடிகளின் உத்தி சோர்விற்கு இடமில்லாமல் செய்து விடுகிறது. அவர் தமது முப்பது காதைகள் கொண்ட காப்பியத்தில் கையாளும் பாவினங்கள் பல. கதையை ஆற்றொழுக்காகக் கூறிச் செல்ல நிலை மண்டில ஆசிரியப்பாவை இருபது காதைகளில் பயன்படுத்திக் கொண்டு ஏனைய இடங்களில் சிந்தியல் வெண்பா, நேரிசை வெண்பா முதலிய பாவினங்களையும் கானல்வரி, வேட்டுவவரி ஆகிய வரிப் பாடல்களையும் குன்றக்குரவை, ஆய்ச்சியர் குரவை ஆகிய குரவைப் பாடல்களையும், கலிவெண்பா, கொச்சகக்கலி, உரைபெறுகட்டுரை, உரைப்பாட்டுமடை ஆகியவற்றையும் தங்கு தடையின்றி இணைத்துக் காப்பியத்தைச் சுவைகுன்றாமல் நடத்திச் செல்கிறார். நெஞ்சையள்ளும் நாட்டார் பாடல்கள் காப்பியம் தரும் முருகியல் இன்பத்தை மிகுவிக்கின்றன. இசைவல்லுநர்கள் சிலப்பதிகாரத்தில் காணும் *22* சுருதிகள், *103* பண்கள் பற்றிச் சிறப்பித்துப் பேசுவர்.

நாட்டார் வழக்காறு சிலம்பின் மங்கல வாழ்த்துப் பாடலில் இருந்து இறுதியிலுள்ள வரந்தரு காதை வரை தனது ஆழமான முத்திரையைப் பதித்திருக்கக் காணலாம். தொன்ம நிகழ்ச்சிகளைக் கூறும் நாட்டுப் பாடல்களோடு மக்களின் அன்றாட வாழ்க்கை நிகழ்ச்சிகளை வருணிக்கும் நாட்டுப் பாடல்களும் சிலம்பில் இடம்பெறுகின்றன. அவைமட்டுமல்லாமல் நாட்டுப் புறமக்களின் நம்பிக்கைகளும் ஆசைகளும் இன்ப துன்பவுணர்வுகளும், அவர்கள் வழிபடும் சிறு தெய்வங்களும் அவர்களது பண்பாட்டைக் காட்டும் பழக்க வழக்கங்களும் உயர்குடும்பத்தார் வாழ்க்கைக்கும் பண்பாட்டிற்கும் அளிக்கப்பெற்றுள்ள முக்கியத்துவத்தைப் பெறக் காணலாம். கூத்தும் பாடலும் விரவியுள்ளதால் சிலப்பதிகாரத்தை "அது காவியமும் அன்று, நாடகமும் அன்று; பண்வகுத்துப் பாடவும் எண் வகுத்து ஆடவும் அரங்கில் நிகழ்த்தும் கதை; கதைபாடுவோனால் அரங்கில் பாடப்பெறவும், ஆடுவோனால் கூத்துகள் ஆடப்பெறவும், அமைந்த நாடகம் (Opera); அரங்கில் ஆடலும் பாடலும் நிகழக் கூத்தும் கொள்கையும் விளங்கக் குயிலுவக் கருவிகள் சேரப் பாடப்பெறும் கதை" என்றே தமிழ்

ஒளி எடுத்துக் கொள்வார். சிலப்பதிகாரக் கலை மரபைப் பின்பற்றி எழுந்த சாக்கையார் கூத்தும், கதகளியும், ஓட்டந்துள்ளலும் மலையாள நாட்டில் இன்றும் மக்களை மகிழ்வித்து வருகின்றன என்றும் பதினொரு கூத்துக்கள் எனப்படும் பண்ணின்ற கூத்துக்களின் மரபைச் சார்ந்தது கதகளி, ஒருவர் பாடலும் துள்ளலும் தோன்ற நையாண்டி செய்து நடிப்பது ஓட்டந்துள்ளல் என்றும் விளக்குவார். மலையாளச் சாக்கையார் கூத்தும், தமிழகத் தெருக்கூத்தும் அரங்கினின்றும் கீழிறங்கிய வடிவங்கள் என்பது அவர் முடிவு. தெருக்கூத்தின் வடிவம் உயிர்த்தன்மையற்ற எலும்புக் கூடென்றும் அது கலைத் தன்மையற்றதென்றும் வாதிடும் அவர் சிலம்பை முற்றுமாக இசை நாடகத்தோடு இணைத்துப் பார்க்கிறார். அது இசை நாடகமாக நின்று விடாமல் காப்பியப் பண்புகளும் பெற்று இசை நாடகத்திற்கும் மேலான ஒரு படி நிலையில் இருக்கிறதென்பதைக் காணத் தவறுகிறார்.

"உலக இலக்கியங்களில் நாடக, இசை இலக்கியம் சிலம்பு ஒன்றே" என்று சுட்டும் க. அப்பாத்துரை, சிலம்பில் வரும் கானல், வேட்டுவ வரிகள் கிரேக்க நாடகங்களில் வரும் கோரஸ் *(Chorus)* போன்றவையென்றும் அன்றைய கிரேக்க நாடகம் இன்றைய கதைக்கச்சேரி போன்றதென்றும் சிலம்பும் அத்தகைய அமைப்புடையதே என்றும் பேசுவார். சிலம்பில் உரை கதை நிரப்பும் பகுதிக்கும், உரைச் செய்யுள் கதைக்கும் நடிகர் உணர்ச்சிக்கும் பயன்படுத்தப்படுகிறது என்பது அவர்தரும் விளக்கம். ஆனால் அவர் மலையாளத்தில் சாக்கையார் கூத்தில் கதைதேய, கலை எஞ்சியுள்ளது என்றும் சிலம்பில் கலைதேய, கதை எஞ்சியுள்ளது என்றும் கூறும்போது இளங்கோ கதையையும் கலையையும் பாமரர் பாடலையும் கூத்தையும் அங்கீகரிக்கப்பட்ட காப்பிய இலக்கிய வகையில் எவ்வாறு இணைத்து வெற்றி பெறுகிறார் என்பதைக் காணத் தவறியமை தெளிவாகிறது.

சிலப்பதிகாரத்தை ஆங்கிலத்தில் மொழிபெயர்த்த அலெய்ன் டேனியலூ *(Alain Danielou)* அதன் காதைகள் ஒவ்வொன்றும் செய்யுளாய் அமைந்த ஒரு நாவலாகும் என்பார். சங்க காலத்துத் தனிச் செய்யுட்களை அகப்பொருள் கோவைபோல் அமைத்துத் தொடர் நிலைச் செய்யுளாய் மாற்றும் முதல் முயற்சியைச் சிலம்பில் காணலாமென்று தெ.பொ.மீ. கூறுவது மனங் கொளத்தக்கது. சிலப்பதிகாரம் என்பது சங்க இலக்கிய நோக்கில்

முப்பது தனிச் செய்யுள்களே என்பார் தெ.பொ.மீ. அதுமட்டுமன்றி, இவை ஒவ்வொன்றும் தனித்தனிக் கூற்றுகளாகச் சங்கப் பாடல் போல் அமையும் என்றும் விளக்குவார். அரும்பதைவுரைகாரர் குன்றக்குரவையைத் தலைமகட்குத் தோழி வரைவு கூறும் கூற்றென்பார். வரந்தருகாதை மட்டும் ஆசிரியர் கூற்றென ஐயமின்றிக் கொள்ளத்தக்கது. பிற காதைகள் கண்டோர் கூற்றாகவோ பிறர் கூற்றாகவோ அமைந்துள. இவற்றைப் படலமென்றோ, அத்தியாயமென்றோ கூறமுடியாதபடி அவை தனித்தனிப் பாடல்களாக நின்று, அவ்வத்தனி நிலையில் வேண்டுவனவெல்லாம் விரித்துக் கூறிச் செல்லும் போக்கு உள்ளது. அவையெல்லாம் கதையினை மட்டுமே வற்புறுத்தி வளராமல் கதையைப் பற்றிய குறிப்புகளை ஆங்காங்கே தருகின்றன. தோழி கூற்றாகக் கொள்ளக் கூடிய குன்றக் குரவை குறவர்கள் பாடுகின்ற பாட்டினையெல்லாம் இணைத்துக் கண்ணகி குறவர் நாட்டில் வேங்கை மர நிழலில் நின்றபோது அவளுடைய கணவனோடு வானுலகிற்கு எடுத்துச் செல்லப்பட்டாள் என்ற கதைக் குறிப்பை மட்டும் கொடுக்கிறது. அரங்கேற்று காதை அரசு பற்றியும், இசையாசிரியன் போன்றோரின் நிலையினையும் பரக்கப்பேசி இறுதிப் பன்னிரண்டடிகளில் கதை சொல்லுகிறது. அந்திமாலை சிறப்புச் செய் காதை புகார் நகரத்து மாலை வருணனையாகி, வருந்துவாரில் ஒருத்தியாகக் கண்ணகியையும் களிப்பாரில் ஒருத்தியாக மாதவியையும் காட்டுகிறது. இந்திரவிழவூர் எடுத்தகாதை, புகார் நகரத்து இந்திர விழாவைப் பாராட்டும் தனிச் செய்யுள். கடலாடு காதை விஞ்சையன் தன் மனைவிக்குப் புகார் நகர அழகைக் காட்டுவதையே முதல் நோக்காகக் கொண்டுள்ளது. அவ்வழகுகளில் ஒன்றாகவே மாதவியின் ஆடல் பேசப்படுகிறது. கானல் வரியில் பெரும்பகுதி கானல் வரிப் பாடல்களே.

சிலப்பதிகாரக் காதைகள் தனித்தனிக் கூற்றுகளாக அமைந்த தனித்தனிச் செய்யுள்களே என்பதை உணரும்போது, இளங்கோவடிகளின் நூல் மணிமேகலை, கம்பராமாயணம், சீவகசிந்தாமணி போன்ற தமிழ்க்காப்பியங்களிலிருந்தும் ஏனைய வடமொழி, மேலை நாட்டுக் காப்பியங்களிலிருந்தும் அமைப்பில் எவ்வாறு பெரிதும் வேறுபடுகிறதென்பது தெளிவாகும். காண்டங்கள் மூன்றையும் எடுத்துக்கொண்டு பார்க்கும்போது கூட, தெ.பொ.மீ. கூறுவது போல், கோவலனும் கண்ணகியும் பிரிந்து மீண்டும் கூடுவதோடு முடியும் புகார்க் காண்டம் இன்பியல் நாடகமாகவும்,

கோவலனின் மரணத்தோடு முடியும் மதுரைக்காண்டம் துன்பியல் நாடகமாகவும், சேரன் செங்குட்டுவனின் வெற்றியைப் பாடும் வஞ்சிக் காண்டம் வரலாற்று நாடகமாகவும் கருதப்படலாம்.

சிலப்பதிகாரத்தின் தலைமைப் பாத்திரங்கள் தெய்வத் தொடர்புடைய அரச குமாரர்களோ கோலோச்சும் மன்னர்களோ அல்ல, குடிமக்களே. முரசு முழங்குதானை மூவரும் பேசப்பட்டாலும் சிலம்பு கூறுவது கண்ணகி, கோவலன், மாதவி ஆகியோரின் கதையே. இம்மூவரும் குற்றங் குறைகள் உடைய சாதாரண மனிதப் பாத்திரங்களே. கண்ணகி இறுதியில் தெய்வநிலை எய்தினாலும் தான் திருமணம் செய்து கொண்டவனின் அன்பைத் தக்க வைத்துக் கொள்ள முடியாதவளாகப் புகார்க் காண்டத்திலும் நீதி தவறிய பாண்டிய மன்னனும் கோப்பெருந்தேவியும் இறந்த பின்னும் மதுரை நகரை எரித்து அழிக்கும் அடங்காச் சினமும் தன் முனைப்பும் கொண்டவளாக மதுரைக் காண்டத்திலும் தோன்றுகிறாள். வணிகர் குடியில் பிறந்த கோவலன் கட்டிய மனைவியைக் கைவிட்டுப் பொன் கொடுத்து வாங்கிய கணிகையோடு வாழ்க்கை நடத்துபவன்; எதிர் விளைவுகளைப் பற்றிச் சிந்தியாது செயல்பட்டுப் பின்னால் வருந்தும் சாதாரண மனிதன்; கேளிக்கைகளில் நாட்டம் கொண்டுக் குன்றன்ன செல்வத்தைத் தொலைப்பவன். பரத்தையர் குலத்தைச் சார்ந்த மாதவி ஏற்கனவே மணமான ஒருவனிடம் பொன் பெற்று அவனோடு வாழத் துணிபவள். இவர்கள் மூவரும் தொடக்கத்தில் தவறுகள் செய்வர்களாயிருந்து, துன்ப அனுபவங்கள் காரணமாக மாற்றமும் மனவளர்ச்சியும் பெற்று இறுதியில் தம் நிலையில் உயர்கிறார்கள். பக்தின் சுட்டும் காப்பியப் பாத்திரங்களிலிருந்து முற்றும் வேறுபட்டவர்கள்; பின்னால் வந்த மேலை நாவல்களின் தலைமைக் கதைமாந்தர்களை ஒத்தவர்கள்.

பிற காப்பியங்களில் வரும் வியத்தகு ஆற்றல் கொண்ட எதிர்த் தலைவனும் (Villain) இங்கு இல்லை. திருட்டுக் குற்றம் செய்து கோவலன் கொலைக்குக் காரணமாகும் பொற்கொல்லன் அந்நிலைக்கு உயர்த்தப்பட வில்லை. மற்றைய காப்பியங்களெல்லாம் ஆண்பாத்திரங்களின் வீரத்தையும் பெண் பாத்திரங்களின் காதலையும் போற்றுவன. சிலம்பில் புகார்க் காண்டத்திலும் மதுரைக் காண்டத்திலும் அவலச் சுவை ஆட்சி செலுத்த, வஞ்சிக் காண்டத்தில் மருட்கைச் சுவை மேலோங்கியிருக்கிறது.

சிலம்பின் தொடக்கத்திலேயே இளங்கோ அடிகள் வடமொழிக் காப்பிய மரபுகளைப் புறக்கணித்துச் செய்யும் புரட்சி தொடங்குகிறது. முதல் காதை காப்பியத் தலைவனின் பிறப்பைப் பற்றிப் பேசவில்லை. பலர் கூடி ஆடிப்பாடும் இசைப்பாடல் மங்கல வாழ்த்துப் பாடலாகிக் கண்ணகி கோவலன் திருமணமும் திருமண வாழ்த்தும் முதலில் இடம் பெறுகின்றன. கடவுளுக்குப் பதிலாகத் திங்களும், ஞாயிறும், மாமழையும், பூம்புகாரும் போற்றப்படும் பாடல்களில் திங்களுக்குச் சோழனின் குளிர் வெண்குடையும், கதிரவனுக்குக் காவிரிநாடனின் திகிரியும், மாமழைக்கு அவனளியும் உவமைகளாகி, இயற்கையைப் போற்றும் பாடல்கள் உண்மையில் மனிதனைச் சிறப்பிக்கின்றன. இக்காதை, முதலில் ஊர்சொல்லிப் பின்னர் மணமகள் பெயரும் மணமகன் பெயரும் கூறி, இவர்களுக்கு இருமுதுகுரவர் மணவணி காண முடிவு செய்திருப்பதாக மாநகரத்திற்கு மணவினை அறிவிக்கும் திருமண அழைப்புப் போல் அமைந்துள்ளது. இளமகளிர் பலர் இணைந்து, ஆடிக்கொண்டே கண்ணகி கோவலன் ஆகியோரை வாழ்த்தும் காட்சி நாட்டியக் காட்சிபோல் அமைந்து அவர்கள் பாடும் அரச வாழ்த்துடன் காதை முடிவுறுகிறது. காப்பியங்களில் காணும் கடவுள் வாழ்த்தும் புலவனின் அவையடக்கமும் எங்கும் காணோம்.

மூன்றாம் காதையான அரங்கேற்று காதை இரண்டாம் காதையோடு பொருள் தொடர்பு உடையது அன்று. கடைசி ஐந்து வரிகளில் மட்டும் கதை தொடர்கிறது. இக்காதையில் மாதவி அறிமுகப்படுத்தப் படுகிறாள். ஆடலாசிரியன், இசையாசிரியன், நன்னூற் புலவன், தண்ணுமை முதல்வன், யாழாசிரியன் ஆகியோர் இலக்கணமும், அரங்கின் அமைதியும் அமைப்பும் தலைக்கோலின் சிறப்பும் மாதவியின் நாட்டியமும் வருணிக்கப் படுகின்றன. அந்திமாலை சிறப்புச் செய்காதையின் அமைப்பும் தனித்தன்மை கொண்டது. இங்கு மாலை வருணனை ஒரு காதையாக விரிகிறது. மாலைப் பொழுதில் துணைவரைப் பிரிந்து மகளிர் துன்பம் எய்தலும் காதலர்ப் புணர்ந்தோர் களிப்பு அடைதலும் அதன் பாடுபொருள். ஒப்பனை துறந்த ஓவியமாகிய கண்ணகி முன்னவரில் ஒருத்தியாகவும் கலவியும் புலவியும் காதலனுக்கு அளிக்கும் மாதவி பின்னவரில் ஒருத்தியாகவும் காட்டப்படுகின்றனர். இந்திரவிழவூரெடுத்த காதையில் வரும் புகார் வருணனை பிறகாப்பியங்கள் கூறும் வளநகர் வருணனைகளிலிருந்து மிகவும் வேறுபடுகிறது. அவைகள் கற்பனை நகரையே காட்டும்; இங்கு நாம் காணும் நகரம் யதார்த்தமானது; அப்படி

ஒன்று இருந்திருக்கவேண்டும் என்ற எண்ணத்தை உண்டாக்கக் கூடியது. கடலாடு காதையில் ஒரு விஞ்சை வீரன் வருகை, அவன் இந்திரவிழா நிகழ்ச்சிகளைக் காதலிக்குக் காட்டல், மாதவியின் பதினொருவகை ஆடல்கள், கோவலன் ஊடற்கோலம், அதனால் மாதவி கொண்ட கோலம், இருவரும் கடலாடச் செல்லல், கடற்காட்சிகள் ஆகியவை இடம் பெறுகின்றன. இக்காதை நிகழ்ச்சிகள் பல புராணங்களிலிருந்து எடுக்கப் பட்டவை. சிலம்பில் வரும் இத்தகைய கூறுகளை மனத்திற் கொண்டு தான் நச்சினார்க்கினியர் அதனைத் தொன்மைக்கு ஒரு சான்றாகக் குறிப்பிட்டிருக்கவேண்டும்.

வேட்டுவ வரியில் கதைக்கு முக்கியத்துவம் இல்லை. பாலை நில எயினர்களின் கொற்றவை வழிபாடு, கொற்றவைக் கோலம், வழிபாட்டுமுறை, நம்பிக்கை, எயினர் வாழ்க்கை ஆகியவையே சிறப்பிடம் பெறுகின்றன. ஊர்காண் காதையில் வரும் மதுரை நகர அமைப்பும், மதுரை நகர மக்கள் வாழ்க்கை பற்றிய குறிப்புகளும் மிகை இல்லாமல் உண்மையான நிழற்பட வருணனைகளாகவே தோன்றுகின்றன. ஆய்ச்சியர் குரவையில் மாதரி முதலான ஆயர்குலப் பெண்கள் குரவைக் கூத்து ஆடியமை இடம் பெறும். காமமும் வெற்றியும் பொருளாகக் குரவைச் செய்யுள் பாட்டாக எழுவரேனும் எண்மரேனும் ஒன்பதின்மரேனும் கைபிணைத்தாடுவது குரவைக் கூத்து ஆகும். குன்றக் குரவையில் கோவலனுடன் விண்ணுலகு சென்ற கண்ணகியைக் குலதெய்வமாகக் கருதி குறமகளிர் குரவைக் கூத்தாடுதலையும், குன்றவர் தம் தெய்வ வழிபாட்டு முறைகளையும் அகப்பொருள் சுவையுடைய பாடல்களையும் காணலாம். வாழ்த்துக் காதையில் வஞ்சி மகளிர் கண்ணகி தெய்வத்தைப் பாடியும் மூவேந்தரை வாழ்த்தியும் சிறப்புச் செய்கின்றனர். சோழனை அம்மானைப் பாடலாலும் பாண்டியனைக் கந்துகவரியாலும் சோழனை ஊசல் வரியாலும் மூவேந்தரை வள்ளைப்பாட்டாலும் அப்பெண்கள் வாழ்த்துகின்றனர்.

கதையை நடத்திச் செல்லும் காதைகளோடு சமுதாயத்தின் கீழ்த்தட்டிலிருப்போரின் வாழ்க்கையைப் படம்பிடித்துக் காட்ட நாட்டார் இலக்கிய வகைகளைத் தக்கவாறு இளங்கோ பயன்படுத்திக் கொள்கிறார். காப்பியக் கூறுகளோடு பிற இலக்கிய வகைகளோடு தொடர் புடையவற்றையும் சேர்க்கிறார். சங்க இலக்கிய மரபைப் பேணுவதோடு

புரட்சிகரமான மாறுதல்களையும் புகுத்துகிறார். வேட்டுவரியில் பாலை நிலவருணனையும் நாடுகாண் காதையில் மருத நில வருணனையும் கானல் வரியில் நெய்தல் நில வருணனையும் குன்றக் குரவையில் குறிஞ்சி நில வருணனையும் ஆய்ச்சியர் குரவையில் முல்லை நில வருணனையும் தந்து புகார், மதுரை, வஞ்சி மூன்று தலைநகர்களையும் பலகோணங்களில் காட்டுகிறார். மூன்று காண்டங்களிலும் முடியுடைவேந்தர் மூவரின்" அறனும், மறனும், ஆற்றலும் அவர்தம் பழவிறல் மூதூர்ப்பண்பு மேம்படுதலும், விழவுமலி சிறப்பும், விண்ணவர் வரவும், ஒடியா இன்பத்து அவர் உறைநாட்டுக் குடியும், கூழின் பெருக்கமும்'' பற்றிப் பேசுவதோடல்லாமல் புகார்க் காண்டத்தில் "தெய்வக் காவிரித் தீது தீர் சிறப்பும், பொய்யாவானம் புதுப் புனல் பொழிதலும், அரங்கும் ஆடலும் தூக்கும் வரியும் பரந்து இசை எய்திய பாரதி விருத்தியும்" பற்றியும் மதுரைக் காண்டத்தில் "வையைப் பேரியாறு வளம் சுரந்து ஊட்டலும் பொய்யா வானம் புதுப்பெயல் பொழிதலும் ஆரபடி, சாத்துவதி என்று இருவிருத்தியும் நேரத் தோன்றும் வரியும் குறவையும்" பற்றியும் வஞ்சிக் காண்டத்தில் "வரியும் குரவையும் விரவிய கொள்கையின் புறத்துறை மருங்கின் அறத்தொடு பொருந்திய மறத்துறை முடித்த வாய்வாள் தானையின்" வெற்றிகள் பற்றியும் பேசுகிறார். கானல் வரி குன்றக் குரவைகளில் அகப்பொருள் துறை அமைந்த பாடல்களும் வேட்டுவ வரியிலும் காட்சிக் காதையிலும் வெட்சி, வஞ்சி, காஞ்சி, எனும் புறத்திணைப் பகுதிகளும் விரவி வரக் காணலாம்.

சிலம்பின் பல காதைகள் மேலே குறித்தவாறு தன்னிறைவு கொண்டவையாயும் விளங்குகின்றன. இதனைப் பிறகாப்பியங்களில் காண இயலாது. மணிமேகலை பற்றிய வரலாற்றினை நீர்ப்படை காதையில் மாடலன் செங்குட்டுவனிடம் கூறி இருப்பினும் வரந்தரு காதையில் சேர மன்னன் தேவந்திகையிடம் "மணிமேகலை யார்? அவள் துறவு பூண்டதன் காரணம் என்ன?" என்று வினவி விடையும் பெறக் காண்கிறோம். துறவியாகிய மாடலன் மணிமேகலையின் துறவை வெறும் செய்தியாகத் தர தேவந்திகை மணிமேகலையின் அழகையும் இளமையையும் சுட்டிக் கேட்போர் நெஞ்சில் இரக்கவுணர்வைத் தூண்டுகிறாள். இதுபோல் தேவந்திகையின் வரலாறும் வரந்தரு காதையிலும் கனாத்திறம் உரைத்த காதையிலும் பேசப்படுகின்றது.

காப்பியம் இன்றைய மனித வாழ்க்கையில் இருந்து வெகு தொலைவில் தள்ளி நின்று விட நாளும் மாறுகின்ற உருவமும்

உள்ளடக்கமும் கொண்ட நாவல் தற்கால வாழ்க்கையோடு தன்னை இரண்டற இணைத்துக் கொண்டுள்ளதென்று கூறும் பக்தினின் கருத்தைப் பொய்ப்பிக்கும் வகையில் இளங்கோ தம் காப்பியத்தில் காப்பியக் கூறுகளோடு 'பாமர' இலக்கிய வகைகளின் கூறுகளையும் முருகியல் இன்பம் மிகும் வகையில் சேர்த்துச் செய்துள்ள முயற்சி வியப்புக்குரியது. மேலை இலக்கியங்கள் பலவற்றில் ஆழங்கால் பட்டவரான பக்தினுக்குக் கி.பி. இரண்டாம் நூற்றாண்டிலேயே சிலம்பைப் போன்ற ஒரு புரட்சிக் காப்பியம் தோன்றியிருந்தது என்பது தெரிந்திருக்க வழியில்லை. அவர் அது பற்றி அறிந்திருந்தால் டாஸ்டாவெஸ்கியின் நாவல்களைப் போன்று இளங்கோவின் காப்பியத்தையும் உச்சி மீது வைத்துக் கொண்டாடி இருப்பார் என்பதில் ஐயமில்லை. குறிப்பாக, இந்திர விழா ஊரெடுத்த காதை, வேட்டுவ வரி, ஆய்ச்சியர் குரவை, குன்றக் குரவை ஆகியவையும் அறம், பொருள், இன்பம் போன்ற உறுதிப் பொருள்கள் பற்றிப் பேசும் இளங்கோ அதே முறையில் தாம் பாடும் ஊர்களின் "விழவு மலி சிறப்பு"ப் பற்றி மீண்டும் மீண்டும் பேசுவதும் பக்தினுக்குப் பெரு மகிழ்வு அளித்திருக்கும்.

* * * * *

20. புதிய வரலாற்றியம்
(The New Historicism)

கிரீன்பிளாட் *(Greenblatt)* எனும் அமெரிக்கப் பேராசிரியர் *1982*-இல் "புதிய வரலாற்றியம்" எனப் பெயரிட்டு அறிமுகப்படுத்திய திறனாய்வுப் பார்வை மனித இயல்களை *(Humanities)*ப் பற்றிய கல்விக்கு ஒரு புதிய வலுவைத் தந்திருக்கிறது. எண்பதுகளில் இதன் செல்வாக்கு வியத்தகு அளவில் பரவி இலக்கியம், சமுதாய வரலாறு, கலை வரலாறு, படக் கலைக் கல்வி ஆகிய அறிவுத் துறைகளையெல்லாம் ஆக்கிரமித்தது. இதனால் சிதைவாக்கத் திறனாய்வின் *(Deconstruction)* புகழும் மங்கத் தொடங்கியது என்பது வரலாற்று உண்மை. கிரீன்பிளாட் தமது திறனாய்வுச் செயல் முறையைப் பற்றிக் கீழ்க்கண்டவாறு கருத்தறிவித்தார்:

> ஒரு குறையை நான் நிறையாகப் பயன்படுத்திக் கொண்டேன். பின்புலத்திருக்கும் பொருள்களைப் பின்புலத்திலேயே வைப்பது என்பது என்னால் முடியாத ஒன்றாகும். நூல்கள் மட்டுமல்ல; வாழ்க்கைகள், நிகழ்ச்சிகள், ஆபரணங்கள் போல் தோற்றமளிக்கும் பொருள்கள் ஆகியவையும் கூட, ஒரு மாளிகையின் முக்கியமான தூண்களைப் போல் இல்லாமற் போனாலும் தற்காலிகமான அணைச்சுவர்களாகிக் கட்டடம் கீழே விழுந்துவிடாமல் பாதுகாக்கத் துணை செய்யலாம்.

இத்திறனாய்வு அணுகுமுறை ஒரு கலைப் பொருளை அதன் வரலாற்றுச் சூழலில் வைத்துப்பார்க்கிறது. கலைப்படைப்பிற்கும் ஏனைய சமுதாயப் படைப்புகளுக்கும் உள்ள இடைவெளியை அது புறக்கணிக்கிறது. கலைப்பொருளானாலும் எத்தகைய வரலாற்று ஆவணம் ஆனாலும் அதற்கு ஒன்றே. அது ஓர் அரசாணையாக இருக்கலாம்; அலிகளைப் பற்றிய ஒரு குறிப்பாக இருக்கலாம்; பேயோட்டுதல் பற்றிய ஒரு பத்திரிகை விளக்கமாக இருக்கலாம். எதுவாயினும் அதனை இலக்கியத்தினும் தாழ்ந்ததாக

இவ்வணுகுமுறை கருதுவதில்லை. பெரும்பாலும் ஒரே காலத்தைச் சேர்ந்த இலக்கியங்களையும் இலக்கியமல்லாதவற்றையும் (Literary and Non-Literary Texts) இணைத்து ஆய்வதில் இவ்வணுகுறை ஈடுபடுகிறது. எல்லாவிதமான சுவடிகளும் ஆவணங்களும் கலைப்படைப்புகளும் இலக்கியத்திற்குரிய கவனத்தையும் தகுதியையும் பெறுகின்றன. அவை ஒன்றிற்கு மற்றொன்று தரும் விளக்கம் கணக்கில் எடுத்துக் கொள்ளப்படுகிறது. புதிய வரலாற்றியம் வரலாற்றின் பனுவல் தன்மையிலும் பனுவலின் வரலாற்றுத் தன்மையிலும் (Textuality of History and Historicity of texts) ஒருங்கிணைந்த ஈடுபாடு காட்டுகிறது.

கிரீன்பிளாட், லூயி மாண்ட்ரோஸ் போன்றவர்களின் கட்டுரைகளில் இத்திறனாய்வுப் பார்வையின் செயல்பாட்டைக் காணலாம். ஷேக்ஸ்பியரின் நாடகங்களோடு அவர் காலத்தில் சட்டம், மருத்துவம், அரசியல், பொருளாதாரம் ஆகிய துறைகளில் எழுதப்பட்ட பலவிதமான கட்டுரைகளையும் குறிப்புகளையும் அருகருகே வைத்துப் பார்க்கும் பொழுது அவரது நாடகங்கள் பற்றி மட்டும் அல்லாமல் அச்சமுதாயம் பற்றியும் தெளிவு பிறக்கிறது. இதுபோன்று, மார்லோ, வெப்ஸ்டர் (Webster) ஆகியோர்களின் நாடகங்களையும் அவர்கள் காலத்து அரசியல் நிகழ்ச்சிகளையும் இணைத்துப் பார்ப்பதாலும் பெரும்பயன் ஏற்படுகிறது. கிரீன்பிளாட் தமது உரையொன்றில் கொலம்பஸ் தமது முதல் கடல் பயணத்தின்போது எழுதிய நாட்குறிப்பை ஆறாம் நூற்றாண்டில் எழுதப்பட்ட பிரெண்டன் (St Brendan) எனும் பாதிரியார் ஒரு கற்பனைத் தீவிற்கு மேற்கொண்ட பயணம் பற்றிய கட்டுரையோடு ஒப்பிட்டு ஆராய்ந்து கொலம்பஸ் காலத்திருந்த கிறித்துவ சாம்ராஜ்ய உணர்வு பற்றிய புதிய சிந்தனைகளை வெளியிடுகிறார். லூயிமாண்ட்ரோஸ் தமது நீண்ட கட்டுரை ஒன்றை அரசி எலிசபெத் காலத்துக் குடிமகன் எலிசபெத்தோடு தான் உறவாடியதாகக் கண்ட கனவிலிருந்து தொடங்கி ஸ்பென்சரின் காவியம், ஷேக்ஸ்பியரின் **ஒரு நடுக் கோடை இரவின் கனவு** (A Midsummer Night's Dream) எனும் நாடகம் அரசியின் அவையில் அவளைச் சந்தித்த பிரெஞ்சு நாட்டுத் தூதரின் குறிப்பு ஆகியவற்றில் அரசியைப் பற்றி வரும் குறிப்புகளோடு இணைத்துப் பார்த்து எலிசபெத்தின் குடிமக்கள் அவளை எவ்வாறு காதலுக்குரிய பெண்ணாகவும், அரசியாகவும், கன்னி மேரியாகவும், அன்னையாகவும் பார்த்தனர் என்பதை அழகாக எடுத்துச் சொல்கிறார். காதரின் பெல்சி (Catherine Belsey) என்பாருடைய

கட்டுரைகளில் புதிய வரலாற்றியம், மார்க்சியம், பெண்ணியம் ஆகிய மூன்றும் இணைந்து செயல்பட்டு இலக்கியம், வரலாறு, சமுதாயம், பண்பாடு ஆகியவை பற்றிப் புதிய புதிய கருத்துகளை முன்வைக்கின்றன. தமது "ஆலிஸ் ஆர்டெனின் குற்றம்" (Alice Arden's Crime) என்ற கட்டுரையில் ஒரு பெண் தனது கணவனைக் கள்ளக் காதலன் ஒருவனின் துணையோடு கொலை செய்த வரலாற்று நிகழ்ச்சி சமுதாயத்தில் எத்தகைய தாக்கத்தை விளைத்ததென்பதையும் அது கவிதை, நாடகம், வரலாறு, நாட்டார் வழக்கு ஆகியவற்றில் எவ்வெவ்வாறெல்லாம் உருப்பெற்றது என்பதையும் ஆராய்ந்து ஆணாதிக்கச் சமுதாயம் பெண்ணை அடிமையாக வைத்திருக்கத் தொடர்ந்து மேற்கொள்ளும் உத்திகளை விளக்குகிறார்.

புதிய வரலாற்றியம் பல துறைகளில் இருந்த அறிஞர்களின் எண்ண ஓட்டங்களைப் பயன்படுத்திக் கொள்கிறது. மனிதவியல் துறையைச் சார்ந்த பேரறிஞர் கிளிஃபர்ட் கீர்ட்ஸ் (Clifford Geertz) என்பாரின் **பண்பாடுகளின் விளக்கம்** (The Interpretation of Cultures) என்ற நூல் பண்பாட்டு ஆய்வுகளிலும் கிரீன்பிளாட்டின் சிந்தனையிலும் தனது அழுத்தமான முத்திரையைப் பதித்துள்ளது. கீர்ட்ஸ் பண்பாடு என்பது மனிதன் சமீபத்தில் பெற்ற ஒரு கூறு என்ற ஒரு பரவலான எண்ணத்தை முற்றும் தவறானது என்று நிராகரித்தார். மனித வளர்ச்சியில் பண்பாட்டின் பங்கு மிகவும் அண்மைக் காலத்தது என்பது சரியன்று என்றும் அது பழங்காலத்திருந்தே மனித இயல்போடு தொடர்புடைய தென்றும் சுட்டிக் காட்டினார். "பண்பாட்டிலிருந்து முற்றும் பிரிந்த ஒரு மனித இயல்பு என்று ஏதும் கிடையாது" என்பது அவர் வாதம். மனிதர்களைப் பண்பாட்டுக் கலைப்படைப்புகளாகப் புரிந்து கொள்வது இன்றியமையாதது. மனிதப் பண்பாட்டு முழுமையையும் ஓர் இலக்கியப் பனுவலாகப் (Literary text)ப் படிக்கலாம் என்ற கருத்துடைய திறனாய்வாளர்களுக்குக் கீர்ட்ஸின் மனித இயல் ஆய்வு ஒரு வரப்பிரசாதமாக அமைந்தது.

பண்பாட்டுப் பொருள் முதல் வாதம் (Cultural materialism) மிசல் ஃபூகோ (Michel Foucault)விற்கும் கடன்பட்டிருக்கிறது. அவர் அதிகாரம் (Power) பற்றிக் **கட்டுப்பாடும் தண்டனையும்** (Discipline and Punish), **பாலுணர்வு வரலாறு** (The History of Sexuality) ஆகிய நூல்களில் கூறும் கருத்துக்கள் சிலவற்றை அவர்கள் ஏற்றுக்கொண்டார்கள். நாவல், நாடகம் போன்றவை அதிகார வர்க்கத்தின் இரகசிய உளவாளிகள் என்று

அவர் எடுத்துக்காட்டியது பண்பாட்டுத் திறனாய்வாளர்களுக்குப் பிடித்த எண்ணமாகும். அதிகார வர்க்கத்தால் நசுக்கப்பட்டவர்களாகவும் ஒதுக்கி வைக்கப்பட்டவர்களாகவும் கருதப்பட்ட மனநோயாளிகள், தொற்றுநோயினர், நாடோடிகள், குற்றவாளிகள் ஆகியோர் பால் இத்திறனாய்வாளர்களின் இரக்கம் மிகுந்தது. ஃபூகோவின் தாக்கத்தினால் அவர்கள் ஒன்றோடொன்று போட்டியிடுகின்ற பல பண்பாட்டு அதிகார மையங்களை (Variety of Competing Centres of Cultural Power) அடையாளம் கண்டு கொண்டார்கள்.

மார்க்சியத் தத்துவ விற்பன்னரான ஆல்துசர் (Althusser) கொள்கைக்கும் கலைக்கும் (Ideology and art) உள்ள உறவு பற்றிக் கூறும் கருத்தும் புதிய வரலாற்றியத்தில் முக்கிய இடம்பெறுகிறது. கொள்கையென்பது தனிமனிதர்களுக்கும் அவர்களது வாழ்க்கையின் உண்மை நிலைக்குமுள்ள கற்பனையான உறவைப் பிரதிபலிக்கிறது என்று ஆல்துசர் வாதிட்டார். இதனைத் தெளிவுபடுத்தி அவரது மாணவரான ஃபூகோ,

> அடிமைத் தனம் என்பது ஒரு கற்பனையான உறவிலிருந்து யந்திர ரீதியில் பிறக்கிறது. ஒரு கைதி ஒழுங்காக நடந்து கொள்ளவோ, ஒரு பைத்தியம் அமைதியாக இருக்கவோ, ஒரு கூலியாள் முறையாக வேலை செய்யவோ, ஒரு பள்ளி மாணவன் முயன்று படிக்கவோ, ஒரு நோயாளி விதிமுறைகளைக் கடைப்பிடிக்கவோ, அவர்களைப் பலவந்தப் படுத்த வேண்டிய தேவையில்லை. பலருடைய பார்வையில் இருக்க வேண்டிய ஒவ்வொருவனும் அதனை உணர்ந்து, தானாகவே பொறுப்பை ஏற்றுக் கொள்கிறான்; அதிகாரத்தின் எதிர்பார்ப்புகளுக்கேற்றவாறு நடந்து கொள்கிறான்; அதிகாரத்திற்குக் கட்டுப்படும் அடிமைத் தன்மையை அவனே தன் மீது ஏற்றிக் கொள்கிறான்.

என்று குறிப்பிட்டார்.

ஆல்துசர் தமது "கொள்கையும் கொள்கையின் அரசுச் சாதனங்களும் "Ideology and Ideological State Apparatuses" எனும் கட்டுரையில் "கொள்கையென்பது வெளியிலிருந்து திணிக்கப்படும் ஒரு

மாயை அன்று; தனி மனிதனை வளர்க்கின்ற சமுதாய நிறுவனங்களால் அவன் தான் அடிமை என்ற கற்பனையைத் தன்னில் தானே உருவாக்கிக் கொள்கிறான்; பகுத்தறிவு வாதங்களால் எதுவுமே அது இருப்பது போல்தான் இருக்க வேண்டும் என்ற மூட எண்ணம் தகர்க்கப்பட்டிருந்தால் அதிகாரவர்க்கம் என்றோ கவிழ்க்கப்பட்டிருக்கும். ஆனால் குழந்தை நிலையிலிருந்தே மக்கள் அடிமை வாழ்வே அவர்கள் விரும்புகின்ற நிலையென்று கற்றுக் கொள்கிறார்கள்." என்பன போன்ற சிந்தனைகளை எடுத்துரைத்தார். இவற்றிலிருந்து சில திறனாய்வாளர்கள் இலக்கியமும் ஆட்சியாளரின் கொள்கை பரப்புச் சாதனம் என்ற முடிவை எடுத்து அதில் குறைகண்டனர். வேறுசிலர், ஆல்துசரே கூறியபடி, கொள்கையின் குறைகளை அம்பலப்படுத்த இலக்கியம் ஒரு நல்ல துணையாகும் என்று மகிழ்ந்தனர். இருசாராரும் ஆல்துசர், கொள்கை உருவாக்கம் சமுதாய நிறுவனங்களில் ஏற்படுகிறது என்று விளக்கியதற்காக அவருக்கு நன்றி தெரிவித்தனர்.

அதிகாரம் பற்றி ஃபூகோவும் கொள்கை பற்றி ஆல்துசரும் கூறிய கருத்துகள் மனித இனம் அடிமைத் தளையில் கட்டுண்டு அதனால் வெல்லமுடியாத சக்தியின் இரும்புப் பிடியில் சிக்கி இருப்பதுபோல் படம் பிடித்துக் காட்டின. ஆனால் ரேமண்ட் வில்லியம்ஸ் (Raymond Williams) வரலாறு பற்றியும் பண்பாடு பற்றியும் தமது மாறுபட்ட கருத்தை முன்வைக்க இதாலிய மார்க்சியவாதியான அந்தோணியோ கிராம்ஸ்கி (Antonio Gramsci)யின் ஆதிக்கம் (Hegemony) பற்றிய கோட்பாட்டை அடிப்படையாக ஏற்றுக் கொண்டார். ஆட்சியாளரின் நம்பிக்கைகளும் மதிப்புகளும் (Values) ஒரு சமுதாயத்தில் ஆழமான தாக்கத்தை ஏற்படுத்தியபொழுதும் வர்க்கப் போராட்டமும் ஆதிக்கமும் யதார்த்தங்கள் என்பதை உணரவேண்டுமென்பது கிராம்ஸ்கியின் கருத்தாகும். வில்லியம்ஸ் இதனை ஆதரித்ததோடு பண்பாட்டை ஒரு வாழ்க்கை முறை என்ற வகையில் ஆராய்ந்தார். "மார்க்சியப் பண்பாட்டுக் கருத்தியலில் அடித்தளமும் மேல்கட்டடமும்" (Base and Superstructure in Marxist cultural theory) என்ற கட்டுரையில் பொருளாதாரத்திற்கும் பண்பாட்டிற்கும் உள்ள உறவைப் புதிய கோணத்தில் பார்த்தார். இலக்கியத்தையும் கலையையும் மற்றைய சமுதாய நடவடிக்கைகளிலிருந்து பிரிக்க முடியாதென்பதையும் எக்காலத்தும் பெரும்பாலான நூல்கள் அக்காலத்துப் பண்பாட்டிற்கு ஒரு வகையான பங்களிப்பு என்பதையும் வில்லியம்ஸ் ஏற்றுக்

கொண்டார். ஆனால் அவர் "எந்தவிதமான உற்பத்தியும், எந்தச் சமுதாயமும், எந்தப் பண்பாடும் மனித நடவடிக்கை, மனித ஆற்றல், மனித எண்ணம் ஆகியவற்றின் முழுப் பரப்பையும் முழுவதுமாகத் தீர்த்துவிட முடியாது" என்பதை வலியுறுத்தினார்.

சிதைவாக்க அணுகுமுறையின் தந்தையான டெரிடாவிடமிருந்தும் (Derrida) புதிய வரலாற்றியத்தார் ஒரு கருத்தைப் பெற்றனர். வரலாறு என்பது நமக்குப் பனுவல் (Text) வடிவிலேயே கிடைக்கின்றதென்றும், அது அப்படியே உண்மையென்று ஏற்றுக் கொள்ளத்தக்கதன்றென்றும் வரலாறும் ஒரு கதைதானென்றும் வரலாற்றை ஒவ்வொரு தலைமுறையும் எப்படி வேண்டுமோனாலும் மாற்றி எழுதலாமென்றும், மொழிக்கு அப்பாற்பட்ட யதார்த்தத்தை நாம் நேரிடையாகப் பெற வழியில்லையென்றும் டெரிடா கருதியதை வரலாற்றியத் திறனாய்வாளர்கள் ஏற்றுக் கொண்டனர்.

மார்க்சியத் தத்துவ மேதையான வால்டர் பெஞ்சமின் தமது **வரலாற்றின் தத்துவம் பற்றிய கருத்தியல்கள்** என்ற நூலில் வரலாற்றுப் பொருள் முதல் வாதத்தை விளக்குகிறார். வரலாற்றுப் பொருள் முதல்வாதி இறந்த காலத்துள் புலிபோல் பாய்ந்து இடையீடின்றித் தொடரும் வரலாற்றுப் பாதையை வெளிக் காட்டவேண்டும் என்பார் அவர். "பூக்கள் கதிரவன் இருக்கும் திக்கில் திரும்புவது போல் இறந்த காலமானது வரலாற்று வானில் எழுகின்ற கதிரவனை நோக்கித் திரும்ப முயல்கிறது" என்பார். "கடந்த தலைமுறைகளுக்கும் இப்போதைய தலைமுறைக்கும் ஒரு ரகசிய ஒப்பந்தம் இருக்கிறது. நம்முடைய வருகை இப்பூவுலகில் எதிர்பார்க்கப் பட்டது. நமக்குமுன் சென்ற ஒவ்வொரு தலைமுறையைப் போலும் நாமும் ஒரு வலுவற்ற தேவதூதனின் ஆற்றலைப் பெற்றிருக்கிறோம். இறந்த காலத்திற்கும் அந்த ஆற்றலில் ஒரு பங்கு இருக்கிறது. இதைப் பற்றி வரலாற்றுப் பொருள் முதல் வாதிகள் நன்கு அறிவர்." என்பதும் அவர் கூற்றாகும்.

ஃபூகோ, ஆல்துசர், டெரிடா, பெஞ்சமின் போன்ற அறிஞர்களின் கருத்துகளையெல்லாம் நேரடியாகவோ மறைமுகமாகவோ பயன்படுத்திக் கொள்ளும் புதிய வரலாற்றியம் பழைய வரலாற்றியத்தினின்றும் வேறுபட்டது. பழைய அணுகுமுறை வரலாற்று நிகழ்ச்சிகளைப் பயன்படுத்துவதில் மட்டுமே ஈடுபாடு காட்டியது. டில்யார்டு (E.M.W. Tillyard) எழுதிய **Elizabethan world Picture, Shakespeare's History Plays** போன்ற நூல்கள்

பழைய வரலாற்றியக் கோட்பாடுகளை அடிப்படையாகக் கொண்டவை. இவற்றுள் முதல் கோட்பாடு, வரலாறு ஒரு தீர்மானமான பனுவலை (A determinate text)ப் போன்று கற்று அறிந்து கொள்ளத்தக்கது என்பதாகும். இரண்டாவது கோட்பாடு: இலக்கியம் வரலாற்று உண்மையை நேரடியாகவோ மறைமுகமாகவோ பிரதிபலிப்பதால் அதனை வரலாற்றை ஒட்டிப் புரிந்து கொள்ள முயல்வது மேலாகும். ஆனால் புதிய வரலாற்றியம் இக்கோட்பாடுகளை அப்படியே ஏற்றுக்கொள்ளவில்லை. அதன் கருத்துப்படி, வரலாற்றைப் பற்றிய நமது அறிவு தற்சார்பு உடையது; அது முற்றும் புற வயமானதாக (objective) இருக்கமுடியாது. எனவே வரலாற்று நிகழ்ச்சிகளைக் கணக்கிலெடுத்துக் கொள்ளும்போது அவற்றின் தற்சார்புத் தன்மையைப் புறக்கணிக்கக் கூடாது என்பது புதிய வரலாற்றியத்தாரின் துணிந்த முடிபு ஆகும். அன்னார் ஓர் இலக்கியத்தையாவது இலக்கிய மல்லாத நூலையாவது வரலாற்றுச் சூழலை ஒட்டி ஆராயும்போது வரலாற்றை முன்னவரைப்போன்று அசைக்க முடியாத உண்மையுடையதாக எடுத்துக் கொள்வதில்லை; வரலாற்று ஆதாரங்கள் எனப்படுபவற்றை ஐயநோக்கோடு தான் கையாள்வர். இதில் அவர்கள் பின்னைய அமைப்பியல், கட்டவிழ்ப்பியல் வாதிகளைப் போன்றே செயல்படுகின்றனர். மனிதனிடம் வரலாற்றிற்கு அப்பாற்பட்ட, நிரந்தரமான ஒரு கூறு இருக்கிறதென்ற கருத்தையும், எனவே ஷேக்ஸ்பியர், ஸ்பென்சர் போன்ற பெருங்கவிஞர்கள் மனிதனில் நிலைத்ததும், என்றும் வாழ்வதுமான ஒரு தன்மையில் தங்கள் இலக்கியங்கள் மூலமாக ஒரு தாக்கத்தை விளைவிக்கிறார்கள் என்பதையும் அவர்கள் ஏற்றுக்கொள்வதில்ல.

புதிய வரலாற்றியத்தின் நிறைகுறைகளைக் காலம் செல்லச் செல்லத்தான் தெளிவாக உணரமுடியும்.

* * * * *

21. பெண் கொலை புரிந்த நன்னன்

*1996*ஆம் ஆண்டு அக்டோபர் மாதம் *20*ஆம் தேதியிட்ட **இந்து** *(The Hindu)* நாளேட்டில் ஆனைமலை மசானி அம்மன் கோவிலில் உள்ள கல்வெட்டுப் பற்றி ஒரு செய்தி வெளியானது. ரவி ஆறுமுகம் என்பார் அக்கோவிலைப் பற்றிக் கல்வெட்டு சொல்லும் வரலாற்றுக் குறிப்புக்கும் **குறுந்தொகை**யிலுள்ள பரணர் பாடல் ஒன்றுக்கும் உள்ள ஒற்றுமையைச் சுட்டிக் காட்டியிருந்தார். கல்வெட்டுச் செய்தியின்படி, கொங்கு நாட்டைச் சேர்ந்த ஆனைமலையின் தலைவன் நன்னன் கொன்ற குற்றமற்ற பெண்ணொருத்தியின் நினைவாகக் கட்டப்பட்ட கோவில் அது என்பது தெரியவருகிறது. நன்னனூர் என்றும் உம்பற்காடு என்றும் வழங்கப்பட்ட ஆனைமலையில் ஆற்றங்கரையில் நன்னன் ஒரு மாமரத்தைப் போற்றி வளர்த்துவந்ததாகவும் அதன் பழத்தைத் தின்பார் கொடிய தண்டனைக்கு ஆளாவர் என்று ஆணை பிறப்பித்திருந்ததாகவும் ஆற்றில் குளித்துக் கொண்டிருந்த ஓர் இளம்பெண் நீரில் தானாக விழுந்து மிதந்து வந்த பழத்தைத் தினறதாகவும் இதனை அறிந்த நன்னன் அவளைக் கொல்ல முடிவுசெய்ய, அவளது தந்தை பெண்ணின் எடைக்கு எடை தங்கத்தால் சிலையும் *81* ஆண் யானைகளும் தர முன்வந்ததாகவும், அதற்கும் உடன்படாது நன்னன் பெண்ணைக் கொன்றதாகவும் அப்பெண்ணின் உடல் அடக்கம் செய்யப்பட்ட இடுகாட்டில் பின்னால் அவளது சிலையை எழுப்பி மக்கள் அவளைத் தெய்வமாக வழிபடத் தொடங்கியதாகவும் கல்வெட்டு கூறுகிறது. அப்பகுதியில் உள்ள நாட்டார் வழக்கிலும் இக்கதை காலம் காலமாக வழங்கி வருகிறது. பெண்ணின் சிலை படுக்கை வசமாக இருப்பதால் மயான சயனி என்றும் மசானி என்றும் பெயர்கள் ஏற்பட்டுள்ளன.

கோவில் கல்வெட்டிலும் நாட்டார் வழக்கிலும் பரணர் பாடலிலும் கூறப்படும் கதை அல்லது வரலாற்று நிகழ்ச்சி ஒன்றே. இவற்றுள் எது முதலில் தோன்றியது என்பது தெரியவில்லை. தமிழ் அறிஞர்கள்

இவ்வரலாற்று நிகழ்ச்சி கி.மு. *500*இல் நடந்திருக்கலாம் என்று கருதுவர். **குறுந்தொகை**யின் *292*-ஆம் பாடல் இந்நிகழ்ச்சியை அழகிய உவமையாகத் தருகிறது.

மண்ணிய சென்ற ஒள்நுதல் அரிவை
புனல்தரு பசுங்காய் தின்றதன் தப்பற்கு
ஒன்பதிற்று ஒன்பது களிற்றொடு அவள்நிறை
பொன்செய் பாவை கொடுப்பவும், கொள்ளான்,
பெண்கொலை புரிந்த நன்னன் போல,
வரையா நிரையத்துச் செலீஇயரோ, அன்னை!
ஒருநாள், நகைமுக விருந்தினன் வந்தென
பகைமுக ஊரின், துஞ்சலோ இலளே!

தலைவன் இரவுக்குறிக்கண் வந்து சிறைப்புறத்தானாக, அதனை அறிந்த தோழி தலைவிக்குக் கூறுவாள் போல், "நம்தாய், ஒரு நாள் தலைவன் வந்ததை அறிந்தது முதல் முன்னையினும் மிகப் பாதுகாத்து வருகின்றாள்'' என்று உணர்த்தி விரைவில் வரைந்து கோடலே நன்றென்பதைப் புலப்படுத்து மாறு அமைந்த பாடல் இது. "தாய் ஒருநாளில் நகுதலை உடைய முகத்தைக் கொண்ட விருந்தினன் ஆகித் தலைவன் வந்தானாக, பகைவர் மாறுபடும் போர்க்களத்தின் கண் உள்ள ஊரினரைப் போல, பலநாளும் துயிலாள்; நீராடும் பொருட்டுச் சென்ற ஒளிபொருந்திய நெற்றியையுடைய பெண், ஆற்று நீர் கொணர்ந்த பசுங்காயைத் தின்றதாகிய குற்றத்திற்காக, எண்பத்தொரு ஆண் யானைகளோடு அவளது எடைக்குப் பொன்னால் செய்த பாவையைக் கொடுக்க முன் வரவும் கொள்ளானாகி, அப்பெண்ணைக் கொலை செய்த நன்னனைப் போல, நீக்குதல் இல்லாத நரகத்தின் கண் சென்று துன்புறுவாளாக" என்று பொருள்படும்.

தலைவன் விருந்தினருள் ஒருவனாகத் தலைவியின் இல்லம் புகுதல் உண்டென்பதை வேறு அகப்பாடல்களாலும் அறியலாம். அரசனின் சினத்திற் காளானோர் தம் நிறையுள்ள பொன்னால் பாவை செய்து தண்டமாக இறுத்தல் மரபென்பது **பெருங்கதை** போன்ற நூல்களிலிருந்தும் தெரியவரும். ஆனால் கவிதையைப் படிப்பார் விழைவதெல்லாம் பெண் கொலை புரிந்த நன்னன் வரலாறு பற்றி மேலும் ஏதேனும் தகவல்கள் பெறவாய்ப்புண்டா என்பதே. சான்றோர் கவிதைகளில் நன்னன் என்ற

பெயரில் ஒருவற்கு மேற்பட்டோர் வரக் காணலாம். **மலைபடுகடாம்** என்ற நூலின் தலைவனும் அவன் தந்தையும் நன்னன் என்றே அழைக்கப் படுகின்றனர். பெண் கொலை புரிந்த நன்னன் பாழி, பரம், பிரம்பு ஆகிய மலைப் பகுதிகளின் தலைவனாக இருந்திருக்க வேண்டுமென்பதும் மாற்றாரை அச்சுறுத்தும் பெருவலியும் கொடிய மனமும் கொண்டவனாதல் வேண்டுமென்பதும் சில பாடல்களால் தெரியவருகின்றது.

புறநானூற்றின் *151*-ஆவது பாடலில் நன்னன் பற்றிய குறிப்பு வருகின்றது. இப்பாடலை எழுதிய பெருந்தலைச்சாத்தனார் இளங்கண்டீரக்கோ, இளவிச்சிக்கோ எனும் சிற்றரசர்கள் இருவரும் ஒருங்கிருந்தவழி இளங்கண்டீரக் கோவைப்புல்லி இளவிச்சிக்கோவைப் புல்லாராக, இளவிச்சிக்கோ "என்னை ஏன் புல்லீராயினீர்" என்று கேட்க, "நீ நன்னனின் மருகன்; நின்கதவம் பாடுநர்க்கு அடைத்தது" என்று அவனைப் புறக்கணித்தமைக்குக் காரணம் சொல்கிறார். இளங் கண்டீரக்கோ நள்ளியென்னும் புகழ்பெற்ற வள்ளலுடைய தம்பியென்பதும் அறியற்பாலது. அவன் இல்லாத காலத்தும் அவனது பெண்டிரும் தம் தரத்தில் பரிசில் கொடுக்கும் தன்மையர் என்பதைக் கூறும் புலவர் இளவிச்சிக்கோ, நன்னன் மரபில் வந்ததோடல்லாமல் கொடைக்குணம் அற்றவனாகவும் விளங்குவதை இவ்வாறு கண்டிக்கிறார்.

பரணரின் நற்றிணைக்கவிதை ஒன்றில் நன்னனின் வேறொரு கொடுஞ்செயல் பேசப்படுகிறது. நற்றிணை *270*-ஆம் பாடலில் பரத்தை பால் சென்ற தலைமகனைச் சாடும் தோழி அவனது கொடுமனம் போர்க்காலத்தில் மாண்ட பகைவர்களின் மனைவியரின் கூந்தலைக் கொண்டு தடித்த கயிறு தயாரித்த நன்னன் மனத்தினும் கொடியது என்று கூறுகிறாள்.

பொற்புடை
விரி உளைப்பொலிந்த பரியுடை நன்மான்
வேந்தர் ஓட்டிய ஏந்துவேல் நன்னன்
கூந்தல் முரற்சியின் கொடிதே.

ஏனைய சங்கப் புலவர்களைப் போலல்லாது வரலாற்று நிகழ்ச்சிகளில் மிகுந்த ஈடுபாடு காட்டும் பரணர் பாடல்களில் வரும் நன்னனைப் பற்றிய குறிப்புகளைக் காணும் பொழுது அன்னார் அவனது

மறவலியைப் பாராட்டுகின்றாரா அல்லது வன்னெஞ்சை இகழ்ந்து கண்டிக்கின்றாரா என்ற ஐயம் எழுவது இயற்கை. நன்னனின் பேராற்றல் பற்றிய வேறொரு செய்தி அகநானூற்றின் *258*-ஆம் கவிதையில் பரணரால் கவிதை நயம்மிக்க உவமையில் பயன்படுத்தப்பெறுகிறது.

நன்னன் உதியன் அருங்கடிப் பாழி
தொல்முதிர் வேளிர் ஓம்பினர் வைத்த
பொன்னினும் அருமைநற்கு அறிந்தும், அன்னோள்
துன்னலம் மாதோ எனினும், அஃது ஒல்லாய்

நன்னனின் பாதுகாக்கப்பட்ட பாழியில் வைக்கப்பட்டிருந்த வேளிரின் பொன்னைக் காட்டிலும் தலைவி அணுகுதற்கு அரியவள் என்று தலைவன் தன் நெஞ்சிற்குச் சொல்கிறான்!

நன்னனின் காவல் சிறப்பை மாமூலனாரின் அகநானூற்றுப் பாடல் *15*-ம் பாராட்டிப் பேசுகிறது.

தோழி மாரும் யானும் புலம்ப
சூழியானைச் சுடர்ப்பூண் நன்னன்
பாழி அன்ன கடியுடை வியல்நகர்ச்
செறிந்த காப்பு இகந்து, அவனொடு போகி

மகட்போக்கியதாய் நன்னனின் பாழி போன்ற அரிய காவலைக் கடந்து மகள் தன் காதலனோடு ஓடிவிட்டாளே என்று புலம்புகிறாள்.

நன்னனின் மறச்செயல்கள் பற்றி வியந்து பேசும் பரணர் கவிதைகளை ஒவ்வொன்றாகப் படிப்பார் உள்ளம் கவிஞன் பால் திரும்புவதும் இயல்பே. புதிய வரலாற்றியத்தின் தந்தையான கிரீன்பிளாட், 'நான் இறந்தவர்களோடு பேசும் ஆசை பற்றியே இத்தகைய திறனாய்வு அணுகுமுறையை மேற்கொண்டேன்" என்பார். பரணர் புறநானூற்றில் *12* கவிதைகளுக்கும் அகநானூற்றில் *34* கவிதைகளுக்கும் குறுந்தொகையில் *16* கவிதைகளுக்கும் நற்றிணையில் *12* கவிதைகளுக்கும் பதிற்றுப்பத்தில் சேரன் செங்குட்டுவனைப் பற்றிய ஐந்தாம் பத்திற்கும் ஆசிரியர் ஆவார். 'கபில பரணர்' என்று கபிலரோடு சேர்த்துப் பேசப்படுபவர். அவர் பாடல்களை ஊன்றிக் கற்பார் கவிஞர் என்ற வகையிலும் மனிதர் என்ற வகையிலும் அவர் ஏனைய சங்கச் சான்றோர்களிடமிருந்து வேறுபட்டிருக்கக்

காணலாம். வரலாற்று நிகழ்ச்சிகளுக்கும் அவர் கால நிகழ்ச்சிகளுக்கும் அவர் கவிதைகளில் மிகுந்த இடம் உண்டு. வள்ளல் பேகனையும் அவன் மனைவி கண்ணகியையும் சேர்த்து வைக்க அவர் மேற்கொண்ட முயற்சியை அவரது பேகனைப் பற்றிய கவிதைகளில் காணலாம். பேகனைப் பற்றிக் கண்ணகி காரணமாகக் கபிலரும் அரிசில் கிழாரும் பெருங்குன்றூர் கிழாரும் பாடியிருப்பதால் பேகன் கண்ணகி பிணக்கு அக்கால வரலாற்று நிகழ்ச்சியேயென அறியலாம்.

பல புலவர்கள் மன்னர்களையும் சிற்றரசர்களையும் குறுநிலத் தலைவர்களையும் புகழ்ந்து பாடிப் பரிசில் பெற்று வாழ்ந்த காலத்தில் இருந்த பரணர் தாம் அன்றாட வாழ்விற்காக மன்னர்களை நாட வேண்டிய இரங்கத் தக்க நிலையில் இல்லை என்பதை செம்மாப்போடு புறநானூற்றில் *145*-ஆம் கவிதையில் தெளிவாக்குகிறார்.

பசித்தும் வாரேம்; பாரமும் இலமே;
களங்கனி அன்ன கருங்கோட்டுச் சீறியாழ்
நயம்புரிந்து உறையுநர் நடுங்கப் பண்ணி
'அறம் செய்தீமோ, அருள் வெய்யோய்' என
இஃது யாம் இரந்த பரிசில்; அஃது இருளின்
இனமணி நெடுந்தேர் ஏறி
இன்னாது உறைவி அரும்படர் களைமே!

"கரிய மயில் குளிரால் நடுங்கும் என்று அருள் செய்து படாம் கொடுத்த அழியாத புகழினையுடைய பேகனே! நின் பால் யாம் இரக்கும் பரிசில்: இற்றை இரவின் கண் உயர்ந்த தேரை ஏறிப்போய் காண்டற்கு இன்னாதாக உறைகின்றவள் நின் பிரிவால் பெற்ற நோயைத் தீர்ப்பாயாக!" என்று அவர் வேண்டும்போது அவரின் அறநெஞ்சம் தெரிகின்றது.

பரணரின் போர் பற்றிய பாடல்களில் ஒரு குறிப்பிடத்தக்க தனித் தன்மையைக் காணலாம். மன்னரின் வெற்றியைக் கொண்டாடுவதை விட, போர் விளைவித்த நாசம் பற்றியும் மனித உயிர்கள் வீணில் அழிவதைப் பற்றியும் கழிவிரக்கத்துடன் அவர் அதிகம் பேசுகிறார். சேரமான் குடக்கோ நெடுஞ்சேரலாதனும் சோழன் வேற் பஃறடக்கைப் பெருவிறற் கிள்ளியும் போர்க்களத்தே பொருது விழுந்த பொழுது பரணர் அவரது புறமுதுகு காட்டா வீரத்தைப் புகழாது அவரது நாட்டின் நலிவை எண்ணி வருந்திப் பாடுகிறார்.

ஏனைப்பல் யானையும் அம்பொடு துளங்கி
விளைக்கும் வினையின்றிப்படை ஒழிந்தனவே;
விறல் புகழ் மாண்ட புரவியெல்லாம்
மறத்தகை மைந்தரொடு ஆண்டுப்பட்டனவே;
தேர்தர வந்த சான்றோர் எல்லாம்
தோல் கண் மறைப்ப ஒருங்கு மாய்ந்தனரே;
விசித்துவினை மாண்ட மயிர்க்கண் முரசம்
பொறுக்குநர் இன்மையின் இருந்து விளிந்தனவே;
சாந்தமை மார்பில் நெடுவேல் பாய்ந்தென
வேந்தரும் பொருது களத்து ஒழிந்தனர்; இனியே
என்னாவது கொல்தானே..........
காமர் கிடக்கை அவர் அகன்தலை நாடே. *(புறம்.63)*

சோழன் இளஞ்சேட் சென்னியின் வீரத்தை வியந்து பாடும் பொழுதும் அவர் மனத்தைக் கலக்குவது அவனது பகைநாட்டின் அழிவே. "உன்னுடைய படைக்கலங்கள் எல்லாம் அழிந்தன; நீபொன்தேரின்மேல் பொலிவோடு தோன்றுதலால் செஞ்ஞாயிற்றினைப் போன்று ஒளி உடையாய்; ஆனால் உன்னைப் பகைத்தவருடைய நாடு தாயில்லாத உண்ணாக்குழவிபோல் ஓயாது கதறி அழும்" என்று பாடுகிறார் *(புறம்.4)*

பரணர்க்கு விருப்பமான துறைகளில் ஒன்று மகட்பாற் காஞ்சி. பொதுவாக, இத்துறைப்பாடல்களில் பகை மன்னனைப் பழித்துரைப்பது, தலைவியின் தந்தை வீரத்தைச் சிறப்பிப்பது, அவளது அழகை வியந்து கூறுவது ஆகியவையே இடம்பெறும். ஆனால் பரணரது புறநானூற்றுப் பாடல்கள் ஆறிலும் *(336, 341, 343, 348, 352, 354)* மேலோங்கி நிற்பது தலைவியின் நாடு அழிந்துபடுவது பற்றிய அவலவுணர்வே. அழகான மகளைப் பெற்ற தலைவியின் தாய் இவ்வழிவுக்கு மறைமுகமாகக் காரணமானாளே என்றும் புலவர் புலம்புகின்றார்.

பெரும்பேதுற்றன்று; இவ்வழுங்கடி மூதூர்
அறன் இலள் மன்றதானே - விறல் மலை
வேங்கை வெற்பின் விரிந்த கோங்கின்
முகை வனப்பு ஏந்திய முற்றா இளமுலைத்
தகை வளர்த்து எடுத்த நகையொடு
பகை வளர்த்திருந்த இப்பண்பில் தாயே. *(புறநானூறு 336)*

பகைவர் மதிலில் ஏறமுயலும்போது சரிகின்ற ஏணி படைகளின் அழிவையும் நாட்டு அழிவையும் கண்டு இரங்கி வருந்துகின்றதோ வென்றும் புலவர் இன்னொரு பாடலில் கேட்கிறார்.

.... வந்தோர்,
வாய்ப்பட இறுத்த ஏணி ஆயிடை
வருந்தின்று கொல்லோதானே - பருந்து உயிர்த்து
இடை மதில் சேக்கும் புரிசை
படைமயங்கு ஆர் இடை, நெடுநல் ஊரே? *(புறநானூறு 343)*

தேவை இல்லாத அழிவு பற்றிப் புலவர்தம் ஆற்றாமையைப் பலவாறு வெளிப்படுத்துகிறார். தலைவியின் கண் அழகு காரணமாக ஊர் அழகு கெட வேண்டுமா என்று உளம் நைந்து பேசுகிறார்.

ஊர் கவின் இழப்பவும் வருவது கொல்லோ -
சுணங்கு அணிந்து எழிலிய அணைந்து ஏந்து இளமுலை
வீங்கு இறைப் பணைத்தோள், மடந்தை
மான்பிணை அன்ன மகிழ் மடநோக்கே? *(புறநானூறு 354)*

இக்கவிதைகளிலிருந்து பரணர் எத்தகைய கவிஞர் என்பது பற்றி மட்டுமல்லாமல் அவர் எத்தகைய மனிதர், அவரது கல்வியும் பண்பும் வாழ்க்கை நோக்கும் எத்தகையவை என்பவை பற்றியும் அறிகிறோம். புறநானூற்றுக் காலம் வீரயுக(Heroic Age)த்தை முற்றுமாகச் சார்ந்ததாக இருக்க முடியாது என்பதும் தெளிவாகும். போர் வெறியும் புகழ் விருப்பும் கொண்ட முடியுடை மன்னர் மூவரும் குறுநில வேந்தரும் வீரர்களும் இருந்த காலத்தே போரால் விளையும் கொடுமை பற்றியும் போர் வெறியரின் மடமை பற்றியும் உணர்ந்த பண்பட்ட நெஞ்சங்கள் பல இருந்திருக்க வேண்டும். புகழெனின் உயிரும் கொடுக்க முன்வந்த மறவர்களைப் பாராட்டிய புலவர்கள் போரைத் தடுக்கவும் தம்மால் இயன்ற அளவு முயற்சிகளை மேற்கொண்டனர். போர்க்களத்து நிகழ்ந்தவற்றைப் பாராட்டும்போதும் அங்கதக் குறிப்போடு அரசரை இடித்துக் காட்டி அறிவு கொளுத்த முனைந்த புலவர்களையும் சங்ககாலத் தமிழ்ச் சமுதாயம் பெற்றிருந்தது.

புதிய வரலாற்றியத் திறனாய்வின் உந்து சக்திகளாக இரண்டைக் குறிப்பிடுவார் கிரீன்பிளாட். அவற்றை எதிரொலி (resonance) என்றும்

விந்தை (wonder) என்றும் விளக்குவார். 'எதிரொலி' என்பது ஒரு பொருள் தன்னை நுணுகி நோக்குவாரைத் தன்னைத் தோற்றுவித்த பண்பாட்டுச் சூழலுக்கும், தன்னையும் தாண்டி ஒரு விரிந்த உலகத்துக்கும் அழைத்துச் செல்லும் ஆற்றல் என்றும் 'விந்தை' என்பது ஒருபொருள் தன்னை உற்று நோக்குவாரின் கவனத்தை ஈர்த்து அன்னாரைத் தன் வயப்படுத்தித் தன் தனித்தன்மையைப் புலப்படுத்தும் ஆற்றல் என்றும் கூறுவார். இவ்வாற்றல் கவிதைகளுக்கு மட்டுமன்றி எல்லாக் கலைப்பொருள்கட்கும் வரலாற்றுச் சின்னங்கட்கும் உண்டு. கவிதையும் வரலாறும் நாட்டார் வழக்கும் இணைத்துப் பார்க்கப்படும்போது ஒரு சமுதாயத்தின் பண்பாடு பற்றியும் மனிதவுள்ளம் பற்றியும் நமக்குக் கிடைக்கும் உள்ளொளி வியப்பிற்குரியது. இஃதே புதிய வரலாற்றியத் திறனாய்வின் தனிச் சிறப்பாகும்.

* * * * *

22. மூல ஆய்வு

ஓர் இலக்கியத்தின் மூலங்களை அடையாளங்கண்டு அவை இலக்கியத்தில் எவ்வாறு மாற்றம் பெற்றிருக்கின்றன என்பதைத் தெளிவுபடுத்தும் ஆய்வு மூல ஆய்வு (Source Study) என்று கருதப்படுகின்றது. சில சமுதாய, உளவியல் சூழல்கள் ஒரு நூல் தோற்றம் பெறக் காரணமாக இருந்ததைச் சுட்டிக்காட்ட முனையும் திறனாய்வை தோற்றத் திறனாய்வு (Genetic Criticism) என்று அழைப்பர். ஆனால் ஒரு கவிதையோ, நாவலோ, நாடகமோ பிறப்பதற்குப் பிற இலக்கியங்களும் இலக்கியமல்லாத நூல்களும் காரணமாகலாம். இத்தகைய மூலங்களைக் கண்டறிவதால் ஓர் ஆசிரியனின் படைப்பாற்றலும் கவித்துவத்திறனும் எவ்வாறெல்லாம் செயல்பட்டிருக்கின்றன என்பதை உணர்ந்து முருகியல் இன்பம் துய்க்க வழியுண்டு. ஒரு கவிதையை எடுத்துக்கொண்டு அதன் கையெழுத்துப் பிரதிகள் இருக்குமானால் அக்கவிதைக்கு ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட பாடங்கள் (Texts) கிடைக்குமானால் அவற்றின்மூலம் கவிதை முதல் பிரதியிலிருந்து இறுதிப் பிரதிவரை எவ்வாறு உருமாற்றம் பெற்றது என்பதை ஆராயும் வழக்கமும் மேலைநாட்டுத் திறனாய்வாளர்களிடம் உண்டு. உந்து சக்தி (Inspiration)யில் மிக நம்பிக்கை கொண்ட புனைவியல் கவிஞர்களும் கூட எடுத்தவுடன் கவிதையின் இறுதி வடிவத்தைத் தந்து விட முடியாது. கோலரிட்ஜ், வேர்ட்ஸ்வொர்த், கீட்ஸ், ஷெல்லி போன்றவர்களும் தாங்கள் முதலில் எழுதிய சொற்களையும் வரிகளையும் சில முறையேனும் திருத்தம் செய்தார்களென்பதற்கு ஆதாரங்கள் கிடைத்துள்ளன.

ஒரு கவிதையெழுதும்போது அதன் ஆசிரியன் அறிந்தோ அறியாமலோ தான்படித்த இலக்கியங்கள், இலக்கியமல்லாத நூல்கள் பலவற்றிலிருந்து சொற்களையும் தொடர்களையும் உவமைகளையும் காட்சியுருக்களையும் படிமங்களையும் பயன்படுத்தல் இயற்கை. கடன் பெற்றவற்றைத் தனதாக்கிக் கொள்வதில் அவன் தனது கற்பனைத்

திறனைக் காட்டுகிறான். மூலங்களைக் கண்டறிந்து கவிதையோடு அவற்றை ஒப்பிட்டுப் பார்க்கும் பொழுது ஒரு தனி இன்பத்தை நாம் பெறுகிறோமென்பதை மறுக்க இயலாது. இத்தகைய மூல ஆய்வில் பெருஞ்சாதனையைச் செய்தவர் ஜான் லிவிங்ஸ்டன் லோஸ் (John Livingston Lowes) என்பவர் ஆவார். அன்னார் தமது **சானடு செல்லும் பாதை** (The Road to Xandadu) என்ற நூலில் கோலரிட்ஜின் கவிதைகளை இத்தகைய ஆய்வுக்கு உட்படுத்தியுள்ளார். குறிப்பாக, "குப்ளாகான்" (Kubla Khan) என்ற கவிதையில் வரும் சொற்களும் பிறவும் எங்கெங்கிருந்து வந்திருக்கின்றன என்பதை யாவரும் ஏற்றுக் கொள்ளும் வகையில் எடுத்துக்காட்டியிருக்கிறார். பெரும் கல்வியாளராகிய கோலரிட்ஜ் அவர் வாழ்ந்து வந்த காலத்து மற்ற யாவரினும் மிக அதிகமான நூல்களைப் படித்தவர் என்று கருதப்படுபவர். இக்கவிதைக்கான மூலங்கள் பழந்தொன்மங்களிலும் வரலாற்று நூல்களிலும் பல்வேறு சமயம் பற்றிய கட்டுரைகளிலும் புதைந்து கிடைப்பதை லோஸ் நாம் வியக்கும் வண்ணம் அறிமுகப்படுத்துகிறார்.

இத்தகைய ஆய்வினால் பயனேதும் இல்லையென்றும் இதனை ஒரு திறனாய்வு அணுகுமுறையாக ஏற்றுக்கொள்ள முடியாது என்றும் கருதியவர் டி.எஸ். எலியட். இது வருந்தற்குரிய நிலையாகும். கவிஞன் பல்வேறு மூலங்களிலிருந்து பெற்றவற்றை எவ்வாறு இரசமாற்றம் செய்து தருகின்றான் என்பது அறிய அறிய வியப்பும் உவகையும் ஊட்டும் அனுபவமாகும். இதனால் யாரும் கோலரிட்ஜின் கவிதையாற்றலைக் குறைத்து மதிப்பிடப்போவதில்லை. ஒரு வகையில் பார்க்கப் போனால் கவிதைப் படைப்பைப் பற்றிய எலியட்டின் எண்ணத்தை உறுதிசெய்ய இவ்வாய்வுமுறை பயன்பட்டுள்ளது என்பதும் தெரியவரும். கவிதையென்பது உந்து சக்தியால் மட்டுமே வெளிப்படுகின்ற படைப்பு (Dream work) என்ற புனைவியலாரின் கருத்தை மறுத்து எலியட் அது கவிஞனின் அறிவாற்றலால் தன்னுணர்வு உள்ள நிலையில் படைக்கப்படுவதே (Brain work) என்று கூறிவந்தார். கவிதை பற்றிய செவ்வியலாரின் முடிவே இது. "குப்ளாகான்" வெளிவந்தபோது அது பற்றிய குறிப்பில் தான் ஒரு வகையான அறிதுயிலில் இருந்தபோது கண்ட கனவில் தோற்றம் பெற்ற கவிதை அது என்றும் கனவு கலைந்து எழுந்தவுடன் நினைவிற்கு வந்த பகுதியை அவ்வாறே எழுதிவிட்டதாகவும் அதனால் தான் அது முடிவு பெறாத ஒரு துண்டாக (Fragment) நின்று விட்டதாகவும் அதனைத்

தாம் சிறந்த கவிதையாகக் கருதவில்லையென்றும் அது தோற்றம் பெற்ற முறை வியப்புடையதாதலால் அதனை உலகிற்கு அளிப்பதாகவும் கோலரிட்ஜ் தெரிவித்தார். ஆனால் அதனை ஆழமாக ஆராய்ந்த திறனாய்வாளர்கள் கோலரிட்ஜ் அதைப் பத்தாண்டுகள் தம்மிடமே வைத்திருந்து பல திருத்தங்கள் செய்திருந்தாரென்பதை வெளிப்படுத்தினர். லோஸின் ஆய்வும் அக்கவிதைப்படைப்பில் கோலரிட்ஜின் கல்வியறிவு பெற்றுள்ள பங்கைத் தெளிவாக்குகிறது.

எனவே மூல ஆய்வும் தோற்றத் திறனாய்வும் முற்றும் பயனற்றவை என்று சொல்வது தவறாகும். ஷேக்ஸ்பியர் நாடகங்கள் ஒவ்வொன்றின் மூலங்களையும் பெருங்கல்வியாளர்கள் கண்டு அறிவித்திருப்பதால் நாம் அந்நாடக மேதையின் படைப்பாற்றலின் முழுப்பரிமாணத்தை அறிய வழியேற்பட்டுள்ளது. சாஸருடைய கேண்ட்டர்பரிக் கதைகளுக்கும் (**Canterbury Tales**) இத்தகைய மூல ஆய்வு செய்வதற்கேற்ற வகையில் அக்கவிதைக்கு மூலமாக அமைந்த நூல்கள் தொகுத்துத் தரப்பெற்றுள்ளன. பெருமைக்குரிய அணுகுமுறைகளில் மூலஆய்வு ஒன்றாக இல்லாமல் போகலாம். ஆனால் அதற்கு இலக்கிய அனுபவத்தில் இடமே இல்லையென்பது யாவரும் ஏற்றுக் கொள்ளக்கூடிய கருத்தன்று.

* * * * *

23. பாரதியும் ஆங்கில இலக்கிய மரபும்

தற்கால உலக இலக்கிய வழிகாட்டி என்னும் நூலில் ஆப்பிரிக்க இலக்கியத்திலிருந்து யூகோஸ்லாவிய இலக்கியம் வரையிலான எல்லா இலக்கியங்களையும் முறையாகப் பயின்று நுண்ணிதின் ஆராய்ந்து அவை பற்றித் தெளிவாக எழுதுகின்ற அதன் ஆசிரியர் மார்ட்டின் ஸெய்மர் ஸ்மித் பாரதி பற்றி மூன்று பத்திகளில் குறிப்பிடும் முடிவுகள் நம் சிந்தனைக்குரியவை:

> தமிழ்ப் பெருங்கவிஞனான பாரதியை மேலை உலகம் இன்னும் புறக்கணிப்பது முறையற்ற செயலாகும். கவிதைக் கல்வியில் கரைதேர்ந்தவர்கள் கூட அவனைப் பற்றிக் கேள்விப்படாமல் இருக்கின்றார்கள்..... அவன் தனது இருபத்தைந்தாவது வயதிலேயே சிறப்புடைய தமிழ் இலக்கிய மரபு பேணிப் போற்றப்பட வேண்டியதென்றும் ஆனால் அதனைத் தற்காலத்திற்கேற்ப மாற்றம் செய்வது தேவையென்றும் உணர்ந்திருந்தான்....... மேலை இலக்கியத்திலிருந்து எது வேண்டுமோ அதை மட்டும் எடுத்துக்கொண்டான். தமிழ் மொழியின் இலக்கண ஒழுங்கைச் சீர்குலைக்க அவன் முனையவில்லை. ஆனால் அதன் சொல்லாட்சியைப் பேச்சு மொழியிலிருந்து பெற்ற சொற்களைக் கொண்டு புதுமைப்படுத்தினான்.[1]

ஸ்மித்தின் கருத்தை மனத்தில் கொண்டு பாரதிக்கும் ஆங்கில இலக்கியத்திற்கும் உள்ள உறவை எண்ணிப்பார்ப்பது பயனுடையதாகும்.

பாரதி இளம் வயதிலேயே கவிதையெழுதத் தொடங்கினாராதலாலும் முறையான கல்லூரிப் படிப்பு அதிகம் பெறாதவராதலாலும் அவரது கல்வியறிவைக் குறைத்து மதிப்பிடும் போக்கை அவரது திறனாய்வாளர்கள் சிலரிடம் காணலாம். அவரது கவிதை

உயர்வுக்கு அவர் தானாக அரிதின் முயன்று பெற்ற கல்விப்பரப்பும் ஒரு முக்கியமான காரணமாகும். தமிழ், சமஸ்கிருதம், ஆங்கிலம், பிரெஞ்சு ஆகிய நான்கு மொழி இலக்கியங்களிலும் அவருக்கிருந்த ஈடுபாடு வியப்பிற்குரியது. தமிழ், சமஸ்கிருத இலக்கியங்களிலிருந்து அவர் பெற்ற அறிவை அவருடைய கவிதைகளிலும் ஆங்கில, பிரெஞ்சு நூல்களிலிருந்து பெற்றதைக் கவிதை, உரைநடை ஆகிய இரண்டிலும் பரக்கக் காணலாம். சாஸர், ஷேக்ஸ்பியர், விட்மென், ஷெல்லி, வேர்ட்ஸ்வொர்த், பைரன், கீட்ஸ், டென்னிசன் ஆகியோரது கவிதைகளையும் எமர்சன், தோரு, கார்லைல், ரஸ்கின், மெக்காலே, மாத்யூ ஆர்னால்டு, ஸ்வின்பர்ன் ஆகியோரது கட்டுரைகளையும் ஊன்றிக் கற்றதோடல்லாமல் பிரெஞ்சு நாட்டறிஞர்களான மாந்தேய்ன், ரூஸோ, வால்டேர், விக்டர் ஹியூகோ போன்றோருடைய நூல்களையும் ஜெர்மன் நாட்டவரான நீட்சே, கதே உள்ளிட்ட பல கிரேக்க, ஜப்பானிய, ருஷ்ய, சீன எழுத்தாளர்களின் கருத்துப்பெட்டகங்களின் ஆங்கில மொழிபெயர்ப்புகளையும் பாரதி ஆழ்ந்து பயின்றிருந்தார். ஆங்கிலத்தில் ஷெல்லியையும் பிரெஞ்சில் விக்டர் ஹியூகோவையும் ஆங்கில மொழிபெயர்ப்பில் கதேயையும் படித்து மகிழ்ந்தேன் என்று அவரே குறிப்பிடுகிறார். பன்மொழி அறிவு தேவையென்பதை, “மனித அறிவு வளர்ச்சிக்குப் பாஷை ஒரு கண்ணாடி; ஒரு நாட்டாரின் அறிவு வளர்ந்து கொண்டு வரவர அந்நாட்டின் பாஷையும் விசாலமடைந்து வருகிறது” என்று மறைமுகமாகச் சுட்டுகிறார். தாகூர் பெற்ற உலகப்புகழும் அரவிந்தர் கொண்டிருந்த வியத்தகு நூலறிவும் பாரதிக்கு இவ்வழியில் உந்து சக்திகளாக அமைந்தன.

இந்நூற்றாண்டின் இரண்டாம் பகுதியில் ஆங்கிலத்தில் கவிதை எழுதிவரும் சில ஆப்பிரிக்க, இந்தியக் கவிஞர்கள் வேற்றுமொழியில், அதுவும், ஏற்கனவே தம்மை அடிமைப்படுத்தியிருந்தவருடைய மொழியில், எழுதவேண்டியுள்ளதே என்ற வேதனையையும் ஆங்கிலத்தின்பால் கொண்ட காதலும் வெறுப்பும் கலந்த உணர்வையும் வெளிப்படுத்தயுள்ளார்கள். இத்தகைய மனப்போராட்டம் பாரதிக்கும் இருந்தது. தனது பதினைந்தாம் வயதில் எழுதிய கவிதையில்

இன்னமு தினும்சுவை ஏய்வுறீஇ அமைந்த
செந்தமிழ்த் திருமொழி சிறிதும் ஆதரிப்பவர்
இன்மையின் இந்நாள் இனிதுகற் பவர்க்கு

நன்மை பயவாது நலிந்திட, மற்றைப்
புன்மொழி பலவும் பொலிவுற லாயின;

ஐயநின் அருளே அருங்கதி என்ன
உய்ய இவண்வந் துற்றவென் தந்தையார்
என்னையும் புறமொழி கற்க வென்று இயம்புவர்;
என்னையான் செய்குவது இன்றமிழ் கற்பினோ
பின்னை ஒருவரும் பேணார் ஆதலின்
கன்ன யான் அம்மொழி கற்கத் துணிந்தனன்

என்றும், பின்னர் ஆங்கிலக் கல்வியால் "நலம் ஓர் எட்டுணையும் கண்டிலேன்" என்றும் குறிப்பிட்டார். எனினும் மேலை மொழியின் தற்கால இலக்கியச் சிறப்பையும் சொல்வளத்தையும் உணர்ந்து உள்ளம் வெதும்பினார்.

"தம்பி, நான் ஏது செய்வேனடா. தமிழை விட மற்றொரு மொழி சுகமாக இருப்பதைப் பார்க்கும்போது எனக்கு வருத்தமுண்டாகிறது" என்று நெல்லையப்பருக்கு எழுதிய கடிதம் ஒன்றில் குறிப்பிட்டார். ஆனால் ஆங்கில இலக்கியத்தைக் கற்றதோடன்றி, ஆங்கிலத்தில் கவிதையும் கட்டுரையும் எழுதும் ஆவலையும் அவரால் தவிர்க்க இயலவில்லை. ஆங்கிலேயர் இந்திய மொழிகளை 'வெர்னாகுலர்' (Vernaculars) என்று குறிப்பிட்ட போதெல்லாம், அச்சொல் அடிமைமொழி என்ற பொருள் கொண்டதென்று தம் சினத்தை வெளிப்படுத்தித் "தமிழ் மொழி தத்துவமும் கவியழகும் செறிந்த, ஆங்கிலேயர் பயன்படுத்தும் **அடிமை மொழியினும்** மிகச் சிறந்த, இலக்கியத்தை உடையது". (The Tamil language, for instance, has a living philosophical and poetical literature that is far grander to my mind than that of the **vernacular** of England) என்று கூறி மகிழ்ந்தார். ஆனால் ஆங்கில இலக்கியச் செல்வத்தைத் தமிழ் இலக்கியத்திற்கு உரமூட்டப் பயன்படுத்திக் கொள்வதில் அவர் தவறேதும் காணவில்லை. **சின்ன சங்கரன் கதை**யின் முன்னுரையில் தன் கதைத் தலைவனின் வரலாற்றைச் சொல்லும்போது இந்திய, மேலை இலக்கிய மரபுகள் இரண்டையும் கையாள்வதாகத் தானே ஒப்புக் கொள்கிறார். "கிழக்கு வேறு, மேற்கு வேறு, இவ்விரண்டும் என்றுமே ஒன்று சேரா" என்ற கிப்ளிங்கின் கருத்தை மறுத்து,

> "மனிதஇனம் அடிப்படையில் ஒன்று. சில அறிவற்ற கொள்கையாளரும் புன் கவிஞரும் உலகை ஒன்றோடொன்று சேராத இதயங்களாகப் பிரித்துப் பேசுவதில் மகிழ்ச்சி காண்பர். ஆனால் நிறை ஞானிகள் மனித குலத்தின் ஒருமையை எங்கும் அறை கூவியிருக்கின்றனர்".

என்று "இந்தியாவும் போரும்" என்ற தனது ஆங்கிலக் கட்டுரையில் எழுதினார். "பூணூல் ஏன் அணியவில்லை?" என்று கேட்ட தம்பியிடம் "நான் பிராமணன் மட்டும் அல்லன், கிறித்தவனும் முசல்மானும் யூதனும் ஆவேன். மனிதர் எல்லாரும் என் வகுப்பைச் சார்ந்தவர். அன்பே எனது கொள்கை" என்று தெளிவுபடுத்தினார். பாரதியின் நாட்டுப்பற்றும் தமிழ் மொழி உணர்வும் மேலை இலக்கிய ரசனைக்கு முரண்பாடாக அமையவில்லை.

பாரதி ஆங்கிலக் கவிஞர்களைப் பயின்று, மதிப்பீடு செய்து, தனது கவிதைகளில் அன்னாரது எண்ணங்களைத் தக்க முறையில் பயன்படுத்திக் கொள்ள முனைந்தபொழுது அரவிந்தர் அவருக்கு வழிகாட்டியாக அமைந்தார். பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டு ஆங்கிலக் கவிஞர்கள் பற்றிய அரவிந்தருடைய கருத்துகள் மேலைத் திறனாய்வாளர்களின் முடிவுகளினின்றும் சற்று மாறுபட்டவை. அவர்

> "ஷெல்லி ஏனைய புனைவியல் கவிஞர் யாவரினும் இயற்கை யிலேயே கவியாற்றல் மிக்கவன்" என்றும்

> "பைரனின் சிறப்பு, அவனது ஆளுமைக்கிருக்கும் ஆற்றல்;
> ஆன்மநெறியின் எல்லையோரங்களில் கூட
> அவன் ஒருகால் பதித்திருக்கிறான். ஆனால் அந்த
> வட்டத்திற்குள் அவன் என்றும் புகவில்லை" என்றும்

"வேர்ட்ஸ் வொர்த் அளவுக் கதிகமாகப் பேசுகிறார், மிகக் குறைவாகவே பாடுகிறார். தமது திறமையை கவிதை நயமிழந்த சொல்லாடலாகிய வறண்ட கடலில் வீணடிக்கிறார்" என்றும்

> "கீட்ஸ் ஆங்கிலக் கவிதையின் சொல், இசை யொழுங்கு ஆகிய
> வற்றில் முதல் முழுக் கலைஞன்; மில்டனைப் போல்
> படாடோபமும் செவ்வியல் நடையும் முன்னையோர்க்கு அதிகம்

கடன்பட்ட கவிதையும் உடையவன் அல்லன்; அவனது கலைத்திறனில் நேரான போக்கையும் கடன்கொளாச் சொந்தத் தன்மையையும் காணலாம்; அவன் ஒரு புதுயுகத்தை ஆரம் பிக்கிறான்." என்றும்

"பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் விக்டோரியா காலத்து அகவல் கவிதைகளில் உயர்ந்தவையென்று கருதப்படுபவை கூட வலிவற்றவை; சிறப்பற்றவை; ஏனையவை யெல்லாம் பொலிவும் தனித்தன்மையும் இல்லாதவை" என்றும் கூறுவார்.

பாரதியின் மதிப்பீடுகளும் ஏறக்குறைய இத்தகையவே. ஷெல்லிதாசன் என்று தன்னை அழைத்துக் கொண்ட பாரதி, ஷெல்லியின் இலட்சியப் போக்கையும், புரட்சி உள்ளத்தையும் விடுதலை வேட்கையையும், வெகுவாகக் கொண்டாடினார். பாரதியின் "புதிய ருஷியா", ஷெல்லியின் "விடுதலைக்கு வாழ்த்து" (Ode to Liberty) என்ற கவிதை கூறும் கருத்துகளை உள்ளடக்கியது. பாரதி போற்றும் கிருதயுகம் ஷெல்லி காண விழையும் பொற்காலத்தைப் பெரிதும் ஒத்தது. பாரதியின் புதுமைப்பெண் ஷெல்லி பல கவிதைகளில் படைத்த புரட்சிப் பெண்ணிலிருந்து பெரிதும் மாறுபட்டவள் அல்லள். "இஸ்லாத்தின் எழுச்சி" (The Revolt of Islam) என்னும் கவிதையில் சித்னா என்பாள் இசைக்கும் விடுதலை பற்றிய கவிதையை ஷெல்லி பறவை பாடும் இனிய கீதம் என்று வருணிக்கிறான்.

"அவள் தனது இனிய சொற்களால் ஒரு விந்தைப் பாடலால் - மண்ணையும் விண்ணையும் நிறைத்தாள்"

விடுதலை வேட்கை கொண்ட புதுமைப்பெண்ணின் பேச்சை,

மாதர்க்குண்டு சுதந்திர மென்றுநின்
வண்மலர்த்திரு வாயின் மொழிந்த சொல்
நாதந் தானது நாரதன் வீணையோ?
நம்பிரான் கண்ணன் வேய்ங்குழல் இன்பமோ?
வேதம் பொன்னுருக் கன்னிகை யாகியே
மேன்மை செய்தெமைக் காத்திடச் சொல்வதோ?
சாதல் மூத்தல் கெடுக்கும் அமிழ்தமோ?
தையல் வாழ்க பல்லாண்டு பல்லாண்டிங்கே!

என்று பாரதி பாராட்டி மகிழ்கிறான்.

ஐம்புலன்களுக்கும் இன்ப வெறியூட்டும் சொற்களும் தொடர்களும் உருக்காட்சிகளும் படிமங்களும் கீட்ஸின் கவிதைகளில் ஏராளம். அவையே அவன் கவிதைகளின் தனிச்சிறப்பு. அவற்றையெல்லாம் பாரதி சுவைத்துப் படித்திருக்கிறாரென்பதற்குச் சான்றுகள் பலவற்றை அவர் கவிதைகளில் காணலாம். மாலையில் ஞாயிறு மறைவதை

"........... before the crystal heaven darken,
I watch and dote upon the silver lakes
Pictur'd in western cloudiness, that takes
The semblance of gold rocks and bright gold sands,
Islands, and creeks, and amber-fretted strands
With horses prancing over them, palaces
And towers of amethyst"

என்று கீட்ஸும்,

பார், சுடர்ப் பரிதியைச் சூழவே படர்முகில்
எத்தனை தீப்பட்டெரிவன. ஓகோ.

எத்தனை வடிவம்! எத்தனை கலவை!
தீயின் குழம்புகள்! -செழும்பொன்காய்ச்சி
விட்ட ஓடைகள் - வெம்மை தோன்றாமே
எரிந்திடும் தங்கத்தீவுகள்! - பாரடீ!
நீலப் பொய்கையின் மிதந்திடும் தங்கத்
தோணிகள் சுடரொளிப் பொற்கரையிட்ட
கருஞ்சிகரங்கள்!............

என்று பாரதியும் பாடுகிறார்கள். அழகு - உண்மை பற்றிக் கீட்ஸ் கொண்டிருந்த கருத்தின் ஒப்புதலைப் பாரதியின் **ஞானரதத்தில்** காணலாம். குயில்பாட்டில் “எண்டீமியன்”, “நைட்டிங்கேல்” கவிதைகளின் தாக்கம் உண்டு.

பாரதி பைரனின் கவிதைகளை விரும்பிப்படிக்கும் வழக்கம் உடையவர் என்று செல்லம்மாள் பாரதி குறிப்பிடுகின்றார். சமுதாயத்தின் மூடநம்பிக்கைகளையும் பொருளற்ற போலி மரபுகளையும் கண்டிக்கும் பைரனையும் இயற்கையின் பேராற்றலை வியந்து பாராட்டும் கொடுங்கோன்மையைச் சாடும் பைரனையும் பாரதி போற்றியிருக்க

வேண்டும். புயல், மழை, கடல் போன்ற இயற்கைச் சக்திகளின் பின் மறைந்திருக்கும் இறைவனை இருவரும் காண்கின்றார்கள். கடலைப் பார்த்து,

Thou glorious mirror, where the almighty's form
Glasses itself in tempests; in all time,-
Calm or convulsed, in breeze, or gale, or storm,
Icing the pole, or in the torrid clime
Dark, heaving, boundless, endless and sublime
The image of eternity, the throne
Of the invisible

என்றும் பைரன் பாடுகின்றான். எட்டுத் திசையும் இடியப்பெய்யும் மழையை

அண்டங்குலுங்குது, தம்பி! - தலை
ஆயிரம் தூக்கிய சேடனும் பேய்போல்
மிண்டிக்குதித்திடுகின்றான் - திசை
வெற்புக்குதிக்குது; வானத்துத் தேவர்
செண்டு புடைத்திடுகின்றார் - என்ன
தெய்வீகக் காட்சியைக் கண் முன்பு கண்டோம்!

என்று பாரதி படம் பிடித்துக் காட்டுகிறான்.

ஆங்கிலக் கவிஞர்களில் இம்மூவருடைய தாக்கமே குறிப்பிடத்தக்க அளவினதாகும். வேர்ட்ஸ் வொர்த் இயற்கைபால் கொண்டிருந்த காதலும் கவிதைக்கு எளிய நடையே ஏற்றது என்று வற்புறுத்தியதும் பாரதியின் கவனத்திற்கு வந்திருக்க வேண்டும். இதுதவிர, தமிழ்க்கவிஞனின் கவிதை எதிலும் வேர்ட்ஸ் வொர்த்தின் ஆழமான தாக்கத்தைக் காண இயலாது. கோலரிட்ஜ் போன்ற மற்றைய புனைவியல் கவிஞர்களிடமோ, டிரைடன், போப், ஜான்ஸன் போன்ற செவ்வியல் கவிஞர்களிடமோ பாரதி அதிக ஈடுபாடு காட்டவில்லை. ஆங்கிலக் கவிஞர்கள் எல்லாரையும் விட அமெரிக்கக் கவிஞனான விட்மெனிடம் அவன் பெருமதிப்பு வைத்திருந்தான். "நகரம்" என்ற அவனது கட்டுரையில் "எல்லா மனிதர்களும், ஆணும் பெண்ணும் குழந்தைகளும் யாவரும் 'ஸமானம் என்ற ஸத்யத்தைப் பறையடித்த மஹான்களில் இவர் தலைமையானவர்" என்று விட்மன் புகழப்படுகிறார். உலகப் பொருள்களின் ஒருமையை வலியுறுத்தும்

விட்மனின் "என்னைப் பற்றிய பாடல்" (Song of Myself) வேதாந்தியான பாரதியின் பாராட்டிற்குரியதானதில் வியப்பில்லை.

I celebrate myself and sing myself
And what I assume you shall assume
For every atom belonging to me as good belongs to you.

என்று உலகோடு தன்னை ஒன்றாக்கிப் பார்த்தார் விட்மென். பாரதி "நான்" என்னும் கவிதையில்

விண்ணில் தெரிகின்ற மீனெலா நான்
வெட்டவெளியின் விரி லொநான்
மண்ணில் கிடக்கும் புழுவெலா நான்
வாரியிலுள்ள உயி ரெலாநான்

கம்பனிசைத்த கவியெலா நான்
காருகர் தீட்டும் உருவெலாநான்
இம்பர் வியக்கின்ற மாட கூடம்
எழில் நகர் கோபுரம் யாவுமே நான்

என்று உயிருள்ளவை, அற்றவை, அசைபவை, அசையாதவை ஆகிய யாவற்றையும் இணைத்து எக்காளமிடுகிறான்.

I see something of God each hour of the twenty four,
and each moment then,
In the faces of men and women I see God, and in my
Own face in the glass

என்பவை விட்மெனின் வரிகள். பாரதியும் தன்னில் இறைவனைக் காண்கிறான்:

அண்டங்கள் யாவையும் ஆக்கினோன்நான்
அவை பிழையாமே சுழற்றுவோன் நான்
கண்ட நற்சக்திக் கணமெலா நான்
காரணமாகிக் கதித்துளோன் நான்

விட்மன் பற்றி அரவிந்தர் கொண்டிருந்த கருத்து இங்கு நோக்கற்பாலது:

> கவிதையெழுதும் முறையில் பெரும்புரட்சியை ஏற்படுத்த வேண்டுமென்பது விட்மெனின் உணர்வு பூர்வமான, தெளிவான, வெளிப்படையான நோக்கமாகும். அப்புரட்சியில் யாரேனும் வெற்றி பெற்றிருக்கக் கூடுமானால் அது அவராகத்தான் இருந்திருக்க முடியும். அவர் கவிதைச் சிந்தனையும் கவிதை நடையும் கைவரப்பெற்ற வல்லாளர். ஆன்மிகத் துறையில் வெற்றி மகுடம் சூடிய வீரர்; மக்கள் ஆட்சி, விடுதலை, மனித ஆன்மா, இயற்கை, மனித மனம் ஆகிய யாவற்றின் சிறப்பையும் பாடிய ஆற்றல் மிகு தீர்க்கதரிசி; தலைசிறந்த புலவர். பாடுபொருள், தொலைநோக்கு, நடை, விரிந்த உள்ளம், பரந்த மனப்போக்கு ஆகியவற்றைக் கணக்கில் எடுத்தால் அவர் உலகமகா கவிஞர்களில் ஒருவர்.

அமெரிக்கக் கவிஞன் பற்றிய இத்தகைய மதிப்பீட்டைப் பாரதி காலத்து வாழ்ந்த ஆங்கில ஏகாதிபத்தியத்தைச் சேர்ந்த திறனாய்வாளர்களிடம் எதிர்பார்க்க முடியாதென்பதை நாம் நினைவில் கொள்ளவேண்டும். பாரதியின் கல்வியறிவையும் திறனாய்வுத் திறனையும் நாம் குறைத்து மதிப்பிட வில்லை. ஆயினும் அவரது காலத்தில் இங்கிலாந்து நாட்டுத் திறனாய்வாளர்களே செல்வாக்குப் பெற்றிருந்தார்களாதலால் அவர்களிடத்திருந்து மாறுபட்ட எண்ணவோட்டத்தை அவன் நெருங்கிப் பழகிய, சுயசிந்தனையும் பெரும் கல்வியும் கொண்ட அரவிந்தரிடமிருந்து பெற்றிருக்க வேண்டும் என்று முடிவு செய்வது தவறாகாது.

விட்மனின் கட்டற்ற கவிதை (Free verse) பற்றி அரவிந்தர் **எதிர்காலக் கவிதை** (The Future Poetry) என்னும் நூலில் தமது தெளிவான கருத்துகளை வெளியிட்டுள்ளார். மனித வாழ்க்கையின் கடல் போல் விரிந்த நிலையைக் காட்ட விட்மெனும் ஆன்மா பற்றிய ஆழமான, உயர்ந்த, ஆற்றலுள்ள உண்மைகளை உள்ளவாறு சொல்லக் கார்பெண்டரும் (Carpenter) ஆன்ம நிலைகள், கருத்துகள், வருணிக்கப் பெறும் பொருள்கள் ஆகியவற்றைச் சொல்லோவியப்படுத்த சில பிரெஞ்சுக் கவிஞர்களும் கட்டற்ற கவிதையைத் தக்க முறையில் பயன்படுத்தி யிருக்கிறார்கள் என்பது அரவிந்தரின் முடிவு. இன்றைய வாழ்க்கை, எண்ணங்கள், காலப்போக்கு ஆகியவற்றைக் கட்டுப்பாடுகள் மிகுந்த

எக்கவிதை நடையும் உரிய முறையில் எடுத்துச்சொல்ல இயலாது என்பதையும் அவர் ஏற்றுக் கொண்டார். கட்டற்ற கவிதை பற்றிக் கவிஞர்களுக்கு ஓர் எச்சரிக்கையும் விடுத்தார். கட்டற்ற கவிதையை அளவுக்கு மீறிக் கையாளுதல் தீங்கு விளைக்குமென்பதும் அதனைக் கையாண்ட மாபெரும் புலவர்களே அதில் முழு வெற்றி பெறவில்லை யென்பதும் அவர் தெரிவித்த முடிவுகள். பாரதிக்கு இவ்வெச்சரிக்கை பெரும் பயன் தந்தது. உரைநடை போன்ற தளை, சீர், கட்டுப்பாடுகள் நீங்கிய நடையை அவன் வேதப்பாடல்களைச் சொல்லும் **வசன கவிதை** என்னும் தலைப்புடைய சிறு நூலில் மட்டுமே கையாண்டான். ஏனைய கவிதைகளிலெல்லாம் பெரும்பாலும் இலக்கண வரம்பு கடவாத அகவல், வெண்பா, விருத்தம் முதலான பாவகைகளையே பயன்படுத்தினான் என்பது மனங்கொள்ளத்தக்கது. தாகூர் தமது கீதாஞ்சலி ஆங்கில மொழிபெயர்ப்பில் அத்தகைய நடையை மேற்கொண்டிருப்பினும் அரவிந்தருக்கும் பாரதிக்கும் அதன் சிறப்புப் பற்றிய ஐயம் அதிகமாக இருந்திருக்க வேண்டும்.

இந்தியக் கவிஞர்கள் தமது தொன்மங்களை மீட்டுருவாக்கம் செய்து புதுமைப்படுத்தி மக்களுக்கு இன்றைய வாழ்க்கையைப் புரிந்து கொள்ளத் துணை செய்யும் முறையில் கவிதைகளாகத் தரவேண்டுமென்று அரவிந்தர் வலியுறுத்தினார். தாமே சில கிரேக்க, இந்தியத் தொன்மங்களுக்குத் தமது கவிதையில் புத்துயிர் அளித்தார். இத்துறையில் மேலை நாட்டாரிடமிருந்து நாம் வேறுபட்ட எண்ணமுடையவர்களென்பது அவரது வாதம்:

> ஆன்மிகமும் எல்லையற்ற பரம்பொருளும் நமக்கு மிகவும்
> உண்மையானவை, நெருக்கமுடையவை,
> தெய்வங்களும் இவ்வுலகம் கடந்த அண்டங்களும்
> நம் வாழ்விலிருந்து வேறுபட்டு நில்லாமல் அதனோடு
> இரண்டறக் கலந்தவை. மேலை நாட்டார் புராணமென்றும்
> கற்பனையென்றும் கருதுபவை நமக்கு மெய்யானவை;
> நமது அகவாழ்க்கையின் ஒரு பகுதியானவை; அவர்கள்
> அழகான கவிதைக் கருத்தென்றும் தத்துவ ஊகமென்றும்
> கருதுவதெல்லாம் இங்கு நம் வாழ்க்கை அனுபவமாகி
> நாம் நாளும் உணர்வதாகும்.

பாஞ்சாலி சபதத்திலும் கண்ணன் பாட்டிலும் பாரதி பெறும் வெற்றிக்கு இக்கருத்தில் பாரதி கொண்டிருந்த முழு நம்பிக்கையும் காரணமாகும். கண்ணன் பாட்டில் கண்ணனை நண்பனாகவும், தாயாகவும், தந்தையாகவும், சேவகனாகவும், ஆண்டானாகவும், அரசனாகவும், சீடனாகவும், சற்குருவாகவும், குழந்தையாகவும், காதலனாகவும், காதலியாகவும், விளையாட்டுப் பிள்ளையாகவும் குல தெய்வமாகவும் காண்கின்றான். கடவுளுக்கும் மனிதனுக்குமிருக்கும் நெருங்கிய உறவை இதற்கும் மேலாகச் சிறப்புச் செய்து பாடிய கவி உலகில் யாருமிலர்.

ஆங்கிலக் கவிதை, மேலை இலக்கியக் கோட்பாடு ஆகியவற்றைப் பொறுத்தமட்டில் வழிகாட்டியாக இருந்த அரவிந்தரின் முடிவுகளை உள்வாங்கிக் கொண்ட பாரதி கவிதைகளைப் படைக்கும் போது தமிழ் மரபைப் புறக்கணித்திருந்தாரானால் அவரது கவிதைகளை இன்று நாம் படித்துக் கொண்டிருக்க மாட்டோம். அவைபெற்ற வெற்றி நிலைத்த வெற்றியாகியிருக்காது என்பது உறுதி. இங்கு இலக்கிய மரபு பற்றி மேலை நாட்டுக் கவிஞரும் கோட்பாட்டாளருமான டி.எஸ். எலியட் கூறும் கருத்துகள் கருதத்தக்கவை.

> நாம் ஒரு கவிஞனைப் பாராட்டும்பொழுது அவனது கவிதை எவ்வெக்கூறுகளில் வேறுயாரையும் போல் தோற்றம் தரவில்லையோ அவ்வக் கூறுகளை மட்டும் பாராட்டிப் பேச விழைகிறோம். அப்பகுதிகளில் அவனது தனித்தன்மையைக் காண்பதாக நடிக்கிறோம். அவன் அவனுடைய முன்னோர்களிடமிருந்து, சிறப்பாக, அவனுக்கு முந்தைய தலைமுறையினிடமிருந்து, வேறுபடுவதைச் சுட்டிக்காட்டி மனநிறைவு அடைகிறோம். அவனுடைய கவிதையில் ஏதேனும் ஒருதன்மையைத் தனிமைப் படுத்திக்காட்ட முனைகிறோம். ஆனால் ஒரு கவிஞனை இத்தகைய தவறான எண்ணமில்லாமல் அணுகினோமானால், அவனுடைய கவிதைகளின் தலைசிறந்த கூறுகளில் மட்டுமல்லாமல், தனித்தன்மை கொண்ட கூறுகளிலும்கூட, அவனுடைய முன்னோர்கள் தங்களது அழியாத்தன்மையை உறுதியாக நிலை நாட்டியிருப்பதைக் காணலாம்.

எவ்வளவு புரட்சி நோக்குடையவனாயினும் ஒரு கவிஞன் தன் மொழி இலக்கிய முன்னோடிகளைப் புறக்கணிக்க முடியாதென்பதை எலியட் பல்லாற்றானும் வலியுறுத்துகிறார். பாரதி ஆங்கிலக் கவிஞர்களுக்கும்

பிரெஞ்சுச் சிந்தனையாளர்கட்கும் வேத உபநிடதங்களுக்கும் கடன் பட்டிருக்கின்றார் என்று கூறும்போது தமிழ் இலக்கிய மரபை ஒதுக்கி விட்டார் என்று பொருளாகாது. தமிழ்க் கவிஞர்களிடமிருந்து அவர் பெற்றிருக்கும் பேற்றைக் குறைத்து மதிப்பிட முடியாது.

சுவை புதிது, பொருள் புதிது, வளம் புதிது
சொற்புதிது, சோதிமிக்க
நவகவிதை, எந்நாளும் அழியாத
மகா கவிதை

என்று அவர் கவிதையைப் பாராட்டுவதிலே உண்மையிருப்பினும்

சென்று சென்று ஒன்றாகித் தேய்ந்த பழைய
தெரு வழியே குன்றிக் குலைந்த
தளர் நடையிட்ட தமிழ்க் கவிதை
அவனாலே தலை நிமிர்ந்திற்று

என்பதும் ஏற்றுக் கொள்ளத்தக்க கருத்தே ஆயினும் தமிழ் மரபுக்கு அவர் பட்ட கடனைப் பாரதியே மறுக்க மாட்டார். அவரது கவிதை மரத்திற்கு வேரும் வேரடி மண்ணும் அடிமரமும் தமிழ் இலக்கிய மரபே. பிற மொழிக்கவிஞர்களிடமிருந்து அவர் பெற்றவையெல்லாம் அழகிய கிளைகளாகத் தழைத்திருக்கின்றன; வண்ணப் பூக்களாக மலர்ந்திருக்கின்றன. திருக்குறள், சிலம்பு, மணிமேகலை, தேவாரம், திருவாசகம், திருவாய்மொழி, கம்பராமாயணம் ஆகியவற்றை ஆழ்ந்து கற்றதோடல்லாமல் பட்டினத்தார், தாயுமானவர், இராமலிங்க சுவாமிகள் ஆகியோர் கவிதைகளையும் ஓதியுணர்ந்து தமிழ்க் கவிதைக்குப் புத்துயிர் அளிக்க முனைந்தவர் பாரதி. எளிய கவிதை நடைக்கு முன் மாதிரிகளைத் தேடி அவர் மேலை இலக்கியத்திற்குச் செல்ல வேண்டியிருக்கவில்லை. நாயன்மார்களும், ஆழ்வார்களும், தாயுமானவரும், கோபால கிருஷ்ண பாரதியும் அண்ணாமலை ரெட்டியாரும் முன்னமேயே இப்பாதையில் தடம் பதித்திருந்தனர். நல்லதங்காள் கதை, அல்லி அரசி மாலை போன்ற நூல்களும் ஏற்றப்பாட்டு முதலாம் நாட்டுப் பாடல்களும் அவருக்கும் முந்தைய தலைமுறையினரால் இனிய எளிய தமிழில் எழுதப்பட்டிருந்தன. பாரதியின் சிந்து நடையையும் தமிழ்ச் செய்யுள் இலக்கணத்திற்கு மாறுபட்டதாகவோ அயலானதாகவோ கருதவேண்டிய தில்லை. உலா, தூது ஆகிய பாடல்களில் இத்தகைய நடை ஏற்கனவே கையாளப்பட்டிருந்தது.

பாரதியின் புதுமைப் பெண்ணிற்கு ஷெல்லி படைத்த பெண்கள் மட்டுமே மூலங்களாக அமைந்தார் என்று சொல்ல முடியாது. பாஞ்சாலி சபதம் எனும் காவியத்தின் தலைவியைப் படைக்கச் சிலம்பும், மணிமேகலையும் கூட வழிகாட்டிகளாக இருந்திருக்க வேண்டும். கண்ணன் பாட்டிற்கு இறைவனைத் தந்தையாகவும் தோழனாகவும் தலைவனாகவும் குருவாகவும் கொண்டு வழிபட்ட சைவ ஆச்சாரியார்கள் நால்வரும் கண்ணனைக் குழந்தையாகப் பாவித்துப் பாடிய பெரியாழ்வாரும் முன்னோடிகள். கண்ணனைக் காதலனாகவும் காதலியாகவும் காட்டும் பாடல்களில் "உறக்கமும் விழிப்பும்", "காட்டிலே தேடுதல்", "பாங்கியைத் தூது விடுத்தல்", "காட்சி வியப்பு", "பின்னே வந்து நின்று கண்மறைத்தல்", "முகத்திரை களைதல்", "நாணிக்கண் புதைத்தல்", "குறிப்பிடம் தவறியது" என்பன போன்ற தலைப்புகளில் தமிழ் அகத்திணைத் துறைகள் சிலவற்றைச் சற்றே மாற்றம் செய்து தருகின்றார்.

"பிற கவிஞனிடமிருந்து எதையாவது கடனாகப் பெறும்போது அதனை மூலத்தைவிட அழகாக ஆக்கிக்கொடு" என்று கவிஞர்களுக்கு எஸ்ரா பவுண்டு கட்டளையிடுவார். யாரிடத்திருந்தும் எதையும் கடன் பெறாத கவிஞனே இல்லையென்பது கவிஞரும் திறனாய்வாளரும் ஏற்றுக் கொண்ட உண்மை. ஆண்ட்ரூ மார்வெல் எனும் ஆங்கிலக் கவிஞன் எழுதிய

"The grave's a fine and private place;
But none I think do there embrace"

என்னும் வரிகள் இரண்டும் மெடஃபிஸிகல் கவிதையின் (Metaphysical Poetry) கொடுமுடிகளென்று பாராட்டப் பெறுகின்றன. ஆனால் இவை ஒரு பழம் கிரேக்கக் கவிதையிலிருந்து எடுக்கப்பட்டவையென்பதை அவ்விலக்கியம் பயின்றார் சுட்டிக்காட்டியுள்ளனர். மார்வெலின் சிறப்பு மூலத்தைச் சீராக மொழிபெயர்த்துத் தன் கவிதையில் தக்க முறையில் இணைத்ததில் அடங்கியுள்ளது. பாரதி இக்கலையை நன்கு அறிந்திருந்தான் என்று கூற வேண்டும். **கண்ணன் பாட்டு** இந்து சமய நம்பிக்கைகளையும் கீதையின் தத்துவத்தையும் ஆழ்வார் நாயன்மார் பாடல்களிலிருந்து பெற்ற அணிநலன்களோடு தமிழ் நாட்டுப்புறப் பாடல்களின் சொல்லாட்சி இனிமையைக் கலந்து தருவதால் பெரும் வெற்றி பெற்றது. இம்முறையில் குயில் பாட்டின் தோற்றமும் தன்மையும் ஆராயத்தக்கது.

குயில் பாட்டின் மூலங்கள் பல. பாரதி எங்கெங்கிருந்து ஒவ்வொர் அகப்பை மொண்டு கொண்டான் என்பதற்கான பட்டியலே வியப்பிற்குரியது. குயில் பாட்டு நாட்டுப்புற நிகழ்ச்சிகளை விவரிக்கும் கலித்தொகை, பரிபாடல் போன்றுள்ளது என்றும் சாபமிடுதல், சாபம் பெற்ற மனிதர் வேண்டுதல், சாபத் தீர்வுக்கு வழி கூறல் ஆகியவற்றில் பண்டைப் புராணக் கதைகளை நினைவூட்டுகிற தென்றும் சிலம்பு, மணிமேகலை இரண்டையும் சிந்தையிற் கொண்டு எழுதுகிறார் என்றும் மணிமேகலை முற்பிறப்புக்கதையை அறவணர் கூறியது போல் இங்கு அகத்தியர் குயிலின் முற்பிறப்பைக் கூறுகிறார் என்றும் ‘கண்ணாலம்’, ‘மாடன்’, ‘மொட்டைப் புலியன்’, ‘நெட்டைக் குரங்கன்’ என்ற சொற்கள் குறவஞ்சிச் சொற்களை ஒத்திருக்கின்றன வென்றும் தமிழ் அறிஞர்கள் கூறுவர்.

குயில்பாட்டினை வேதாந்தமாக விரித்துப் பொருள் உரைக்க முனைவார், பாடலில் வருகின்ற கவிஞனின் கனவு மெய்ஞ்ஞானியின் சமாதி நிலையென்றும் குயில் அன்பாகவும் அழகாகவும் கடவுளையே உருவகிக்கிற தென்றும், அதனைத் தொழுகின்ற கவிஞன் மனித ஆன்மாவென்றும் குரங்கானது மனத்தையும் மாடு மனித உடலையும் அதன் இன்ப வெறியையும் குரங்கையும் மாட்டையும் வெட்டப்போய் விரட்டுகின்ற கவிஞனின் வாள் உண்மை அறிவாகிய ஞானமென்றும் விளக்குவர்.

இத்தகைய ஒப்பீடுகளும் விளக்கங்களும் பாரதி தமிழ் இலக்கிய மரபிற்கும் இந்தியத் தத்துவக் கோட்பாடுகட்கும் பட்டிருக்கின்ற கடனை வலியுறுத்தும். ஆனால் குயில்பாட்டில் ஆங்கில இலக்கிய மணமும் வீசக் காணலாம். ஆங்கிலத்தில் வேட்ஸ்வொர்த் குக்கூ பற்றியும் நைட்டிங்கேல் பற்றியும் இன்னபிற பாடும் பறவைகள் பற்றியும் பாடியுள்ள பாடல்கள் பல. அவற்றையெல்லாம் பாரதி படித்திருக்க வாய்ப்புண்டு. “குக்கூவிற்கு *(1802)* என்ற கவிதையில் ஆங்கிலக் கவிஞர்,

களிநிரம்பிய புதிய விருந்தினனே!
நான்உன் பாடலைக் கேட்டிருக்கிறேன்;
இப்பொழுதும் கேட்டு மகிழ்கின்றேன்;
ஓ குக்கூ! உன்னைப் பறவையென்று
அழைக்கவா? அல்லது நீ ஓர் ஊர்
சுற்றும் குரல்தானா?

புல்தரையில் படுத்திருக்கும்போது
உன் இரட்டை நாதத்தைக் கேட்கிறேன்;
மலையிலிருந்து மலைக்குச் செல்லும்
அவ்வொலி தூரத்திலிருந்து வருவது போலும்
அருகிருப்பது போலும் தோன்றுகிறது.

வசந்தத்தின் செல்லப்பிள்ளையே!
மும்முறை நல்வரவு கூறுகிறேன்;
ஆயினும் நீ எனக்குப் பறவை அன்று;
உருவமற்ற ஒரு பொருளே; நீ
ஒருகுரலும் ஒரு புதிரும் ஆவாய்.
தேவ அருள்பெற்ற பறவையே!
நாங்கள் நடமாடுகின்ற
இவ்வுலகம் மீண்டும் ஒரு
சடத்துவமற்ற வனதேவதைகள்
வாழும் இடம்போல் காட்சி
தருகிறது;
இது உனக்கு ஏற்ற வீடுதான்.

என்று பாடுவார்.

"குக்கூவிற்கு" *(1827)* எனும் இன்னொரு கவிதை குக்கூவின் இனிய பாடல் என்றும் ஒலித்துக் கொண்டே இருக்கும் என்றும் கூறும்.

அரசப்பருந்தினம் அதன் கொலைத் தேடல் காரணமாக
அழிந்து போகலாம்; சிங்கத்தின் கர்ஜனையைக் காடு
கேளாத காலமும் வரலாம்; ஆனால் உதயத்தை
வீட்டின் கூரையிலிருந்து சேவல் எழுப்பிக் கொண்டிருக்கும்
நாள்வரை மெல்லிய காற்று உன் இறக்கையை உந்தித்தள்ள
உன்குரல் வசந்தத்தின் வருகையைப் பாடுவதில் தவறாது.

இக்கவிதைகளை விட, பாரதியாரின் குயில் பாட்டை நம் நினைவிற்குக் கொண்டுவருவது வேர்ட்ஸ்வொர்த்தின் "குக்கூவும் நைட்டிங்கேலும்" *(436)* ஆகும். இது சாஸரால் இடைக்கால ஆங்கிலத்தில் எழுதப்பட்ட கவிதையொன்றின் தற்கால ஆங்கில மொழிபெயர்ப்பாகும். முந்நூற்றுப் பதினேழுவரிகளைக் கொண்ட நீண்ட இக்கவிதை நைட்டிங்

கேலைச் சிறப்பித்துக் குக்கூவைப் பழிப்பதாக அமைந்துள்ளது. காதற் கடவுளின் வலிமையைப் பல படப் பாராட்டிக் கவிஞன் தொடங்குகின்றான்:

அவன் தான் நினைத்த தெல்லாம் செய்யவல்லவன்;
அவன் தாழ்ந்த உள்ளங்களை உயர்ந்தவை
ஆக்குவான்; உயர்ந்தவற்றைத் தாழ்த்துவான்; கல்மனங்களைக்
கனிவிப்பான்; நொடிப்பொழுதில், நோய் கொண்டவர்க்கு ஆற்றல்
அளிப்பான்; அவன் பெருமையைச் சொல்ல என் அறிவு போதாது;
அவனால் ஞானிகளை மூடராக்க முடியும்; திட்டமிட்ட
தெல்லாம் செயல்படுத்த இயலும்; தீயோரைத் திருத்தி
அவர்களின் தீய பண்புகளைக் குறைப்பான்; அகங்காரம்
மிக்காரை ஒரு கணத்தில் நடுங்கச் செய்வான்; சுருங்கச்
சொன்னால், அவன் விரும்பிய தெல்லாம் செய்வான்; அவனை
மறுத்துச் சொல்ல எம்மனிதனாலும் ஆகாது; அவன்
நினைத்தவரை யெல்லாம் அடக்கவும் ஆட்டு விக்கவும்
தண்டிக்கவும் களிப்பூட்டவும் துயர்ப்படுத்தவும் வல்லமை பெற்றவன்;
அவனது திறமையையெல்லாம் வசந்தத்தின்
தொடக்கத்தில் மேமாதம் நெருங்கும் போது காட்டுவான். *(1-20)*

இளவேனில் காலம் வயதான கவிஞனையும் வாட்டுகின்றது. குக்கூவின் குரல் ஒலிப்பதற்குமுன் நைட்டிங்கேலின் பாடலைக் கேட்கலாமென்று கவிஞன் மே மாதத்தின் மூன்றாம் இரவன்று தூக்கமின்றித் தவிக்கிறான். பொழுது புலர்ந்ததும் அருகிலிருந்த காட்டிற்கு விரைகிறான். அழகிய மலர்கள் நிறைந்த வனம் அவனை வரவேற்கிறது. மணம் வீசும் பூக்களிடையே அவன் அமர்ந்திருக்கும் போது பலவிதமான பறவைகள் கூட்டங்கூட்டமாய் வந்து பல குரல்களில் இனிய ஓசைகளை எழுப்புகின்றன. இரட்டை இரட்டையாய்ச் சேர்ந்து நடனமாடி மகிழ்கின்றன. அங்கு ஓடிக் கொண்டிருந்த அருவியும் இன்னிசை பாடுகின்றது. அவன் அரைத்தூக்கத்தில் ஆழ்கின்றான். நடப்பதெல்லாம் கனவா, நனவா என்பதறிய முடியாத நிலையடைகின்றான்.

அப்பொழுது ஒரு குக்கூ அமைதியைக் குலைத்துத் தன் குரலை உயர்த்துகிறது. பொறுமையிழந்த கவிஞன் குக்கூவைத் திட்டி வாளாயிருக்குமாறு கேட்டுக் கொள்கிறான். அடுத்த புதரிலிருந்து ஒரு

நைட்டிங்கேலின் இனிய நாதம் கேட்கிறது. அதன் பாடலில் திளைத்துப் போகும் கவிஞன் குக்கூவிற்கும் நைட்டிங்கேலிற்கும் நடக்கின்ற உரையாடலைப் புரிந்து கொள்ள முடிகிறது. நைட்டிங்கேல் குக்கூவைப் பார்த்துச் சொல்கிறது: உன்னுடைய பாடல் நாராசமாக ஒலிக்கிறது. நன்றாகப் பாடுபவர்களே இங்கிருக்க வேண்டும். நீ வேறோர் இடத்திற்குச் சென்று விடு." இதைக் கேட்ட குக்கூ, "நானும் உன்னைப் போல்தான் பாடுகிறேன். நான் பாடுவதன் பொருளை மனிதர்கள் புரிந்து கொள்வார்கள். ஆனால் நீ 'ஒசி, ஒசி' என்று கத்துகிறாயே, அதன் பொருள் தான் என்ன? என்று கேட்கிறது. இதற்கு விடையிறுக்கும் நைட்டிங்கேல், "முட்டாளே! நான் சொல்வதை நீ புரிந்து கொள்ளவில்லையா? காதலுக்குத் தீங்கு செய்ய நினைப்பவர்களெல்லாம் கொல்லப்படவேண்டும் என்ற என் விருப்பத்தைத் தெரிவித்தேன். காதலில் தான் வாழ்வு என்று நினையாதவர்களெல்லாம் மடிய வேண்டும் என்பது என் ஆசை." என்று பேசுகின்றது. இதைக் கேட்ட குக்கூ, "காதல் செய்யாதவர்களெல்லாம் மடிய வேண்டும் என்பது விநோதமான சட்டமாகும். நான் சாகவும் தயாராக இல்லை; காதலுக்குப் பணிந்து போகவும் என்னால் ஆகாது. எனவேநான் உன்னைப் போன்றவர்களிடமிருந்து தனித்துப் போகவே எண்ணுகின்றேன். காதல் வயப்பட்டவர்களெல்லாம் அமைதியிழந்து அல்லல் உறுகின்றார்கள். அவர்களுக்குக் காதலால் என்ன நன்மை? உண்மைக்கு எதிராகச் செயல்படுவதில் என்ன பயன்?" என்று எச்சரிக்கின்றது.

நைட்டிங்கேல் வாதத்தைத் தொடர்கிறது, "நீ என்ன பேசுகிறாய்? உன்மூளை மழுங்கிவிட்டது. காதல் தெய்வத்தின் அடிமைகளைப் பற்றி இழித்தும் பழித்தும் பேசுவது உன் அறியாமையைக் காட்டுகிறது. இவ்வுலகில் உள்ள நல்ல மனிதர் ஒவ்வொருவரும் காதலுக்குத் தொண்டு செய்வதினும் வேறு சிறந்த பணி இருக்கிறதா? காதலால் விளையும் நன்மைகள் பல. தன்னடக்கம், பெருமை, மனநிறைவு, உண்மையான மகிழ்ச்சி, அளவற்ற இன்பம், நம்பிக்கை, பணிவு, பண்பாடு, பழி அஞ்சும் பாங்கு, மானம்வரின் இறக்கவும் முடிவுசெய்யும் துணிவு - இவையெல்லாம் காதலின் கொடைகள் அல்லவா? நான் சொல்லும் உண்மையை உணர்ந்து அவ்வழியில் நடப்பாயாக."

குக்கூவும் வாதத்தை விடுவதாக இல்லை. "நல்ல நைட்டிங்கேலே! நீ நன்றாகப் பேசுகிறாய்! ஆனால் உண்மை நிலை வேறாக இருப்பதை நீ உணரவில்லை. இளைஞரின் காதல் ஒரு வெறியாகும்; முதியோரின் காதல்

நகைப்புக்குரிய மூடத்தனம் ஆகும். காதலால் விளையும் தீமைகள் எண்ணற்றவை. அதனால் நோயும், அளவற்ற வருத்தமும், நம்பிக்கை யின்மையும், பொறாமையும், சச்சரவும், இழிவும், அவமானமும், தற்பெருமையும், சினமும், வறுமையும், பைத்தியப்போக்கும் விளையும் என்பதில் ஐயமில்லை.

இரண்டு பறவைகளுள் ஒன்று காதலைப் போற்றியும் மற்றொன்று காதலைத் தூற்றியும் பேசி அதற்கான காரணங்களை அடுக்கிக்கொண்டே செல்கின்றன. இறுதியில் காதலைப் பற்றிய இழி சொற்களைப் பொறாத நைட்டிங்கேல் மனம்வெதும்பி அழுகின்றது. இதனைக் காணும் கவிஞன் இரக்கம் கொண்டு ஒரு கல்லை எறிந்து குக்கூவை அவ்விடத்திலிருந்து துரத்திவிடுகின்றான். நைட்டிங்கேல் அவனுக்குத் தனது நன்றியைத் தெரிவித்து, "காதலில் உண்மையில்லாது வஞ்சம் புரிபவர்கள் எல்லாம் நாசமாகட்டும்" என்று சாபமிட்டுப் பாடிவிட்டுக் கவிஞனிடமிருந்து விடைபெறுகிறது; அந்த வனத்திலிருந்த பறவைகளையெல்லாம் திரட்டிக் குக்கூவைப் பற்றிக் குறை கூறுகிறது. பறவைகள் யாவும் பாராளுமன்றத்தைக் கூட்டிக் குக்கூவைத் தண்டிக்க வேண்டுமென்று முடிவு செய்கின்றன. அவைகளுக்கு நன்றி கூறி நைட்டிங்கேல் வாழ்க்கை முழுவதும் காதலுக்கு அடிமையாகக் காலம் கழிப்பேன் என்று பாடுகிறது. அப்பாடல் கவிஞனைத் தூக்கத்திலிருந்து எழுப்பிவிடுகிறது.

காதலின் பெருமையைப் பறவையொன்று பேசுவதைக் கவிஞனின் கனவுக் காட்சியாக ஆங்கிலத்தில் சாஸர் அழகிய கவிதையில் தருகிறார். பாரதியார் தமது குயில் பாட்டில் காதலின் சிறப்பை

"காதலை வேண்டிக் கரைகின்றேன், இல்லையெனில்
சாதலை வேண்டித் தவிக்கின்றேன்" என்றதுவால் என்றும்

"காதல், காதல், காதல்
காதல் போயின் காதல் போயின்
சாதல், சாதல், சாதல் என்றும்."

குயிலின் மூலம் எடுத்துரைத்துக் குயிலைத் தலைவியாகக் கொண்ட ஒரு காதல் காவியத்தையே படைத்து விடுகிறார். சாஸரைப் போலவே நெட்டைக் கனவின் நிகழ்ச்சியாகப் படைத்து, ஆனால் குயில், குரங்கு, மாடு, கவிஞன் ஆகிய பாத்திரங்களைக் கொண்டு உருவகப் பொருள் தரும்

பாடலாக்குகிறார். சாஸரின் கவிதையே அவருக்குக் குயில் பாட்டைப் படைக்கத் தூண்டுகோலாக இருந்திருக்க வேண்டும் என்பதில் ஐயமில்லை.

இருபது நூற்றாண்டுகளுக்கு மேலானதும் பெருமைக்குரியதுமான தமிழ் இலக்கிய மரபிற்கு ஊறு செய்யாமல், அதனை உள்வாங்கிக் கொண்டு, அதே சமயத்தில் மேலை இலக்கியங்களிலிருந்து தேவையானவற்றை மட்டும் பெற்று, தனது ஆளுமையும் ஆற்றலும் தோன்ற, இந்நூற்றாண்டுத் தமிழ்க் கவிதைக்குப் புதுமெருகூட்டி, ஒரு பாரம்பரியத்தை உருவாக்கிய தொலை நோக்கும் அறிவாற்றலும் பாரதியின் சிறப்புகள்.

* * * * *

24. ஒப்பிலக்கிய அணுகுமுறை : ஏற்பும் தாக்கமும்

கவிஞர்களுக்கிடையே உள்ளே இலக்கிய உறவுகளை ஆராயும்போது மேலை நாட்டு ஒப்பிலக்கிய விற்பன்னர்கள் இலக்கியக் கடப்பாடு *(Literary Indebtedness)* பற்றியும், தாக்கம் *(Influence)* பற்றியும் கூறியுள்ள கருத்துகள் மனங்கொளத்தக்கவை. ஒப்பிலக்கியத்தில் தாக்கக் கொள்கை தலையான இடம் பெறுகிறது. இஹாப் ஹாசன் *(Ihab Hassan)*, ஆனா பலாகியன் *(Anna Balakian)*, கிளாடியோ கில்லன் *(Claudio Guillen)*, ஜேடி. ஷா *(J.T. Shaw)* ஆகியோர் தாக்கம் பற்றிப் பரக்கப் பேசியுள்ளவர்களில் குறிப்பிடத்தக்கவர். இரு கவிஞர்களுக்கிடையே நிகழும் இலக்கியவுறவு பலபடி நிலைகளில் அமையலாம். ஒருவருடைய கவிதையை மற்றவர் மொழிபெயர்க்கும்போது, மூலத்திலிருந்து சற்றும் பிறழாமல் அது அமைய வேண்டுமென்று முயன்றாரானால் அவர் தமக்குரிய கவிதைநெறியை முற்றும் புறக்கணித்துவிட்டு முன்னவரின் அடிமையைப் போலவே செயல்படவேண்டும். ஒருவர் இன்னொருவருடைய கவிதையைப் போன்று தம் மொழியில் எழுதுவாரானால் தமக்குரிய படைப்பு ஆளுமையை *(Creative Personality)* ஓரளவிற்கு விட்டுக் கொடுக்க வேண்டும். இது imitation ஆகும். இன்னொருவருடைய கவிதையின் தாக்கம், போலச் செய்தலில் கவிஞனின் தன்னுணர்வோடு நெறிப்படுத்தப்படுகிறது. ஆனால் பிறிதொரு கவிஞனின் தாக்கத்திற்கு ஆட்பட்டவன் தன்னுணர்வின்றி அவனுடைய கவிதையைப் போல் எழுதுகிறான். தன்னுடைய படைப்பு ஆளுமையை அவன் இங்கு விட்டுக் கொடுக்க வேண்டியதில்லை; தான் கடன்பெற்றதையும் முற்றுமாகத் தனதாக்கிக் கொள்வான்; தன்னுடைய கவிதைக்குத் தக அதனை ரசமாற்றம் செய்வான். இது காப்பியடித்தலோ, திருடலோ ஆகாது; இதனால் அவனுடைய படைப்பாற்றல் குறையுடையதாகக் கருதப்படுவதில்லை.

எந்தவொரு கவிஞனும் முற்றும் சுயமான, முழுவதும் தனதென்று சொந்தம் கொண்டாடக் கூடிய கவிதையை எழுத முடியாது. (No poet can be completely original) என்பார் டி.எஸ். எலியட். மாபெரும் கவிஞர்களும் பிறருடைய தாக்கத்திலிருந்து தப்புவதில்லை. தாக்கம் என்பது சில சொற்களை அல்லது ஓரிரு படிமங்களை அல்லது ஒரு மூலக் கதையை, மட்டும் கையாளுவதில் காணப்படுவதன்று. அது கவிதை முழுவதிலும் பல வகைகளில் பரவிக் கிடக்கும். தாக்கத்தை எண்ணிக்கை கொண்டு முடிவு கட்ட இயலாது. ஒரு 'கவிஞனுடைய படைப்புகளை வாசிக்கும் போது அவற்றில் காணப்பெறும் சில கூறுகள் மற்றொருவனுடைய படைப்புகளை வாசிக்காமல் இடம்பெற்றிருக்க இயலாது என்ற நிலையேற்பட்டால் அவன் மற்றவனின் தாக்கத்திற்கு உறுதியாக ஆளாகியிருக்கிறான் என்ற முடிவிற்கு வரலாம். இத்தகைய தாக்கம் ஒருவரிடமிருந்து இன்னொருவருக்கு நேர்முகமாக அன்னாரின் கவிதைகளை அவர் மொழியிலேயே பயின்றதன் காரணமாக ஏற்படலாம். இதனை நேரடித்தாக்கம் (Direct influence) என்பர். இடைத்தரகர்கள் (Intermediaries) வழியாக ஏற்படுகின்ற தாக்கம் மறைமுகத் தாக்கம் (Indirect influence) ஆகும். மொழிபெயர்ப்பாளர்கள் முதலில் குறிப்பிடத்தக்க இடைத்தரகர் ஆவர். தமிழ்க் கதாசிரியர்கள் டால்ஸ்டாய், எமிலி ஜோலா போன்றோருடைய தாக்கத்திற்கு உட்பட்டது மொழிபெயர்ப்புகளால் தானே. ஒரு மொழியில் எழுதுவாருள்ளும் தம் முன்னோர் எழுதிய முறையைப் புறக்கணித்து அவருக்கு எதிராகப் போர்க்கொடி உயர்த்தித் தாம் புதிய வழியில் செல்ல முயலும் கவிஞர்களிடம் நாம் காண்பது எதிர்மறைத் தாக்கம் (negative influence) ஆகும்.

தாக்கம் பற்றிய முடிவெடுக்கும்போது திறனாய்வாளர்கள் கவனத்தில் கொள்ளவேண்டிய முன்னெச்சரிக்கைகள் பல. இருவேறு மொழிகளில் சமகாலத்திலோ வெவ்வேறு காலங்களிலோ எழுதுகின்ற இலக்கிய மேதைகளின் படைப்புகளில் சில முக்கியமான வியத்தகு ஒற்றுமைகள் இருக்கலாம். ஆனால் அவர்களுள் ஒருவரும் மற்றவருடைய நூல்களோடு எவ்வித அறிமுகமும் இல்லாமல் எழுதியிருக்கலாம். இத்தகைய உறவை 'affinity' என்று அழைப்பர்; இதில் தாக்கத்தை வலிந்து காண முயல்வது முறையாகாது. ஓர் இலக்கியப் படைப்பாளன் இன்னொரு படைப்பாளனுடைய நூல்களில் ஈடுபாடு கொண்டு அவனைப் பலபடப் பாராட்டிப் பேசலாம்; எழுதலாம். இதைக் கொண்டு அவனில்

இன்னொருவனின் தாக்கம் இருக்கிறதென்று முடிவுகட்ட இயலாது. இப்பாராட்டுதல் ஏற்பு (reception) அளவில் நின்று விடலாம். தாக்கத்திலிருந்து ஏற்பைப் பிரித்து அறிவது எளிதன்று. இதனை விளக்க இலக்கிய ஒப்பீட்டாளர்கள் கூறும் சான்று காஃப்கா (Kafka) எனும் உலகப்புகழ் பெற்ற யூத எழுத்தாளரைப் பற்றியதாகும். அவர் இளம் வயதிலேயே ஃபிளாபேர் (Flaubert) எனும் பிரெஞ்சு மேதையின் வாழ்க்கையாலும் எழுத்தாலும் பெரிதும் கவரப்பட்டார். குறிப்பாக, பிரெஞ்சுக்காரர் கலைக்காக வாழ்க்கை இன்பங்களைத் துறக்கவும் துணிந்தது காஃப்காவின் உள்ளத்தைப் பெரிதும் தாக்கியது; தாமும் அத்தகைய வாழ்வையே மேற்கொண்டு, கலைக்காகத் தம்மை முற்றும் அர்ப்பணித்துக் கொள்ளவேண்டுமென்று கருதினார். இவ்விழைவை நண்பர்களுக்கு எழுதிய கடிதங்களிலும் தமது நாட்குறிப்புகளிலும் காஃப்கா கரைபுரண்ட களிப்போடு வெளிப்படுத்திப் பிரெஞ்சு எழுத்தாளரின் உயர்வை விதந்து கூறினார். ஆனால் காஃப்காவின் கதைகளில் ஃபிளாபேரின் தாக்கத்தைச் சிறிதளவும் காண இயலவில்லை. அவர் சார்லஸ் டிக்கன்சு, டாஸ்டாவஸ்கி ஆகியோருக்குக் கடன்பட்டிருப்பது வெள்ளிடை மலை. எனவே காஃப்கா, ஃபிளாபேர் ஆகியோருக்குள்ள ஆன்ம உறவு (spiritual affinity) ஏற்பு அளவில் நின்றுவிடுகிறது. அது தாக்கமாக வியாபிக்காமல் போனது வியப்புக்குரியது. ஆனால் அதுதான் உண்மை.

* * * * *

25. பாரதி, அரவிந்தர், தாகூர் : ஓர் ஒப்பிலக்கிய மறுபார்வை

பாரதி சென்னையிலிருந்து தலைமறைவாகிப் புதுவையில் அரசியல் அகதியாக *1908* முதல் *1918*வரை வாழ்ந்தார். இதைப் பற்றி ஓர் ஆங்கிலக் கட்டுரையில் அவர் "என்னுடைய பொதுத்தொண்டு எதிர்பாராத விதமாக ஒரு முடிவுக்கு வந்துவிட்டது. அது தற்காலிகமானதாகத் தான் இருக்குமென்று நம்புகிறேன். நான் அரசாங்கத்தின் குருட்டுத்தனத்திற்கும் காவல்துறையினரின் பொய்களுக்கும் பலியாகி நாட்டுக்காக உயிர் நீத்த, தியாகி என்ற பெயர் வாங்குவதில் பெருவிருப்பம் கொண்டிருக்கவில்லை. எனவே தான் பாண்டிச்சேரியில் பிரெஞ்சுக் கொடியின் கீழ் அடைக்கலம் தேடினேன்" என்று கூறுவார். ஆனால் பாண்டிச்சேரியில் வாழ்ந்தபோதுதான் அவரது கவித்துவ ஆற்றல் உச்சநிலை அடைய அழியாத கவிதைகளையும் கட்டுரைகளையும் மடைதிறந்த வெள்ளம்போல் உலகிற்கு வழங்கினார். பாரதி வரலாற்றில் பாண்டிச்சேரி ஏற்படுத்திய திருப்பத்தைப் பற்றிச் சுதேசமித்திரனின் ஆசிரியர் சி.ஆர் சீனிவாசன், "புதுவையில் புகுந்த பாரதி வேறு; புதுவையிலிருந்து வெளிவந்த பாரதி வேறு; உள்ளே சென்றவர் வீரர்; வெளியே வந்தவர் ஞானி" என்று குறிப்பிடுவது நோக்கற்பாலது. இந்த வியத்தகு மாற்றத்திற்கு ஒரு பெரும் தூண்டுகோலாக இருந்தவர் அரவிந்தர் என்பதில் ஐயமில்லை.

பாரதியும் அரவிந்தரும் ஆரம்ப நாட்களில் வறுமையை ஒன்றாகவே எதிர்நோக்க வேண்டியிருந்தது. அரவிந்தர் *1912*-இல் எழுதிய கடிதம் ஒன்றில் அவர்களது வறுமைக் கொடுமையையும் பாரதியின் மனத்திண்மையையும் நகையுணர்வோடு சுட்டுகிறார்.

> இப்பொழுதைய நிலைமை எங்களிடம் *1.50* ரூபாய்தான் இருக்கிறது. சீனிவாசாவிடமும் பணம் இல்லை. பாரதிக்கு ஒன்றுமில்லாமலேயே

> காலத்தை ஓட்டுவது அரிதன்று. ....கடவுள் காப்பாற்றுவார் என்பதில் ஐயமில்லை; ஆனால் அவர் இறுதி நிமிடம்வரை காத்திருக்கும் கெட்ட பழக்கத்தை இப்பொழுது மேற் கொண்டிருக்கிறார். பணம் இல்லாமலேயே வாழ்க்கையை நடத்தும் பாரதியின் கலையை நாங்கள் கற்றுக் கொள்ள வேண்டுமென்பது கடவுளின் விருப்பம் ஆகாது என்று மட்டும் நான் நம்புகிறேன்.

இக்கடிதம் ஒரு மகாயோகி ஒரு தமிழ்க் கவிஞன் வறுமையைப் பொறுமையால் வென்ற ஆற்றலுக்கு அளித்த நற்சான்றிதழாகும். நாட்கள் செல்லச் செல்ல அரவிந்தரின் செல்வாக்கும் செல்வமும் உயர்ந்தன; பாரதியின் வறுமை வாழ்வு மேலும் மேலும் மோசமாயிற்று. மணக்குள விநாயகரிடம்

மனத்தில் சலனம் இல்லாமல்
மதியில் இருளே தோன்றாமல்
நினைக்கும்பொழுது நின்மவுன
நிலைவந்திட நீ செயல் வேண்டும்,
கனக்கும் செல்வம் நூறு வயது
இவையும் தர நீ கடவாயே

என்று பாரதி வேண்டினார். பெருஞ்செல்வமும் நீண்ட வாழ்வும் அவர்க்குக் கிடைக்கவில்லை. ஆனால் விண்ணின் இடிமுன் விழுந்தாலும் பான்மை தவறி நடுங்காத, ஏது நேரினும் இடர்ப்படாத, அண்டம் சிதறினாலும் அஞ்சாத, கடல் பொங்கி எழுந்தாலும் கலங்காத, நெஞ்சம் அவர்க்குக் கிடைத்தது. அவல அனுபவம் பாரதிக்கிருந்த கவிதை வெறியாகிய தீயை அவித்துவிடவில்லை; அது மூண்டெறியக் காரணமாயிற்று. பசித் துன்பத்தையும் பாட்டாக்கினார். வயிற்றுக்கவலையையும் மறவன் ஒருவன் கூற்றாக அவர் கொட்டித் தீர்த்துவிடுவதை

சொல்லக் கொதிக்குதடா நெஞ்சம் - வெறும்
சோற்றுக்கோ வந்த திந்தப் பஞ்சம்

என்ற வரிகளில் காணலாம்.

அரவிந்தரின் துன்ப வாழ்வில் தோள் கொடுத்த பாரதிக்கு அரவிந்தரின் நட்பால் கிடைத்த அறிவுச் செல்வம் அதிகம். வங்க மேதையின் அளவற்ற கல்வியும், பன்மொழிப் புலமையும், பரத கண்டத்தின் பழம் பெருமையில் கொண்ட பெருமித உணர்வும் வேதங்கள், உபநிடதங்கள் பற்றிய தெளிவும், தத்துவ ஞானமும் தமிழ்க் கவிஞனுக்குத் தக்க தருணத்தில் கிடைத்த அமுதமாய் அமைந்தன. தமிழ்மொழி, இலக்கியங்களில் ஆழங்கால் பட்டிருந்த அவனுக்குப் படைப்பாற்றல் இயற்கையிலேயே வாய்த்த பெருவரமாகும். இப்பொழுது அவற்றோடு கடலெனக் குமுறிக் கொண்டிருந்த கவிதை உணர்வை நெறிப்படுத்தி உரிய பாதையில் செலுத்த ஒரு மாபெரும் கவியோகியின் உறுதுணையும் கிடைத்தது. விட்மெனுக்கு எமர்சன் அமைந்தது போல் பாரதிக்கு அரவிந்தர் வாய்த்தார். பாரதியிடம் ஏற்கனவே இருந்த இலக்கியப் பற்றும் ஆன்மிக நாட்டமும் விசுவரூபம் பெற்றுவளர ஒரு முன்னுதாரணமாக அரவிந்தர் தோற்றமளித்தார். ஆங்கிலக் கவிஞர்களுள் யார் கொள்ளத்தக்கவர், யார்யார் தள்ளப்பட வேண்டியவர், வசன கவிதையின் வரம்புகள் எவை, இந்திய மொழிகளில் எல்லாம் மலிந்து கிடக்கின்ற தொன்மங்களும் புராணங்களும் கவிஞனுக்குத் தரக்கூடிய செல்வம் எத்தகையது என்பன போன்ற கேள்விகளுக்கெல்லாம் ஒரு முதிர்ந்த அறிஞனின் தெளிவான விடைகள் அரவிந்தரின் கட்டுரைகள் என்ற தங்கச் சுரங்கத்தில் பாரதிக்காகக் காத்துக்கிடந்தன.

அரவிந்தர் வேத உபநிடதங்களுக்கு அளித்த புதிய விளக்கங்கள் பாரதிக்குப் பெருவிருந்தாய் அமைந்தன. பகவத்கீதைக்குச் சிறப்பானதொரு முன்னுரை எழுத அரவிந்தரின் கட்டுரைகள் பாரதிக்குத் தூண்டுகோலாய் அமைந்திருக்க வேண்டும். **புதிய ஆத்திசூடி**யில் அரவிந்தரின் எண்ணங்கள் சில ஆங்காங்கே கவிதை வடிவம் பெறக் காணலாம்.

53. தவத்தினை நிதம் புரி
55. நாளெலாம் வினைசெய்
48. தெய்வம் நீ என்று உணர்
83. மொய்ம்புறத்தவஞ் செய்
99. லீலை இவ்வுலகு
109. வையத் தலைமை கொள்
84. மோனம் போற்று
108. வேதம் புதுமை செய்

இச்சிறு நூலுக்கான இறை வாழ்த்தில் ஆத்திசூடியாகிய பரமனை மட்டும் பாடாது தமிழ் இலக்கிய மரபிலிருந்து விலகி, பல சமயக் கடவுளரையும் கூறி, பரம்பொருள் ஒன்றேயென்று வலியுறுத்தி அதனைப் போற்றி அமர வாழ்வு எய்த முயல வேண்டும் என்று முடிப்பார். அரவிந்தர் நாளும் பேசிய life divine இங்கு நினைவு கூரற்பாலது.

ஆத்திசூடி இளம்பிறை யணிந்து
மோனத்திருக்கு முழுவெண் மேனியான்
கருநிறங்கொண்டு பாற்கடல் மிசைக்கிடப்போன்
மகமது நபிக்கு மறையருள் புரிந்தோன்
ஏசுவின் தந்தை எனப் பல மதத்தினர்
உருவகத்தாலே உணர்ந்துணராது
பலவகை யாகப் பரவிடும் பரம்பொருள்
ஒன்றே; அதனியல் ஒளியுறுமறிவாம்;
அதனிலை கண்டார் அல்லலை அகற்றினார்;
அதனருள் வாழ்த்தி அமர வாழ்வெய்துவோம்.

பாரதியின் "உயிர் பெற்ற தமிழர் பாட்டு" யோகம், யாகம், ஞானம் பற்றியும் புராணங்கள், ஸ்மிருதிகள் பற்றியும் அரவிந்தர் கருத்துகளைத் தெளிவாக்குகிறது.

ஒன்றுண்டு மானிட சாதி - பயின்று
    உண்மைகள் கண்டவர் இன்பங்கள் சேர்வார்
இன்றுபடுத்தது நாளை - உயர்ந்து
    ஏற்றம் அடையும் உயர்ந்தது இழியும்
ஐந்து புலனை அடக்கி - அரசு
    ஆண்டு மதியைப் பழகித் தெளிந்து
நொந்து சலிக்கும் மனதை - மதி
    நோக்கத்தில் செல்ல விடும்வகை கண்டோம்.
ஊருக்குழைத்திடல் யோகம் - நலம்
    ஓங்கிடுமாறு வருந்துதல் யாகம்;
போருக்கு நின்றிடும்போதும் - உளம்
    பொங்கல் இல்லாத அமைதி மெய்ஞ் ஞானம்.

எக்கவிதையாயினும் பாரதி தம் முத்திரையை ஆழமாகப் பதிக்காமல் தமிழ் மரபைப் பேணித் தமிழர்க்கு வேண்டியதைச் சொல்லாமல்

விடுவதில்லை. அரவிந்தர் அவ்வளவாக ஈடுபாடு காட்டாத சாதிப் பாகுபாடு பற்றி இக்கவிதையிலும் பாரதி உரக்கப் பேசுகிறார்.

மனிதரில் ஆயிரம் ஜாதி - என்ற
வஞ்சக வார்த்தையை ஒப்புவதில்லை

என்று கூறிவிட்டு,

நந்தனைப் போல் ஒரு பார்ப்பான் - இந்த
நாட்டினில் இல்லை; குணம் நல்லதாயின்
எந்தக் குலத்தினரேனும் - உணர்
வின்பம் அடைதல் எளிதெனக் கண்டோம்

என்று தாம் தமிழர்க்கு அறிவுறுத்த எண்ணியதைத் தமக்கே உரியமுறையில் சொல்லுவார்.

பாரதியின் காளி வழிபாட்டில் அரவிந்தரின் பங்கு குறிப்பிடத்தக்கதாகும். அவர் காளி பற்றியும் மஹாசக்தி பற்றியும் பாடிய பாடல்கள் பல. "ஊழிக்கூத்து" எனும் கவிதையில் வரும் காளி தமிழ் நிலத்துக் காளியை விட வங்கத்துக் காளியையே நினைவூட்டுவதாகத் தெ.பொ.மீ. கூறுவது உண்மை.

வெடிபடு மண்டத்திடிபல தாளம் போட - வெறும்
வெளியிலிரத்தக் களியொடு பூதம்பாடப் - பாட்டின்
அடிபடு பொருள் உன் அடிபடும் ஒலியில் கூடக் - களித்
தாடுங்காளீ, சாமுண்டீ, கங்காளீ!
அன்னை, அன்னை,
ஆடும் கூத்தை நாடச் செய்தாய் என்னை.

காலத்தொடு நிர்மூலம்படு மூவுலகும் - அங்கே
கடவுள் மோனத் தொளியே தனியாயிலகும் - சிவன்
கோலம் கண்டு உன் கனல் செய்சினமும் விலகும் - கையைக்
கொஞ்சித் தொடுவாய், ஆனந்தக் கூத்திடுவாய்,
அன்னை, அன்னை,
ஆடும் கூத்தை நாடச் செய்தாய் என்னை.

அச்சந்தரும் காளியின் அழிவு நடனத்தைக் கவிதையின் சொல்லும் நடையும் சந்தமும் படம்பிடித்து விடுகின்றன. காளியின் நடனம் பற்றி அரவிந்தரின் கவிதையும் உண்டு.

Two measures are there of the cosmic dance.
Always we hear the tread of Kali's feet
Measuring in rhythms of pain and grief and chance
Life's game of hazard terrible and sweet;

Man's sorrows made a key to the Mysteries,
Truth's narrow road out of Time's wastes of dream
The soul's seven doors from Matter's tomb to rise,
Are the common motives of her tragic theme.

But when shall Krishna's dance through Nature move,
His mask of sweetness, laughter, rapture, love?

பிரபஞ்ச நடனத்தில் இரண்டு வகைகள் உண்டு. நாம் எப்பொழுதும் காளியின் பாத ஒலியையே கேட்கிறோம். அந்நடனம் மனித வாழ்க்கையின் இன்பமும் துன்பமும் கலந்த விளையாட்டை வேதனைமிக்க நடைகளில் அளவிடுகின்றது.... மனிதனின் துயரங்கள், உண்மையின் குறுகலான பாதை, ஜட சமாதியிலிருந்து விடுபட்டு மேற்செல்ல ஆன்மாவின் ஏழு கதவுகள் என்பவை அவளது அவல நடனத்தின் கருப்பொருள்கள். ஆனால் எப்பொழுது கண்ணனின் இனிமையும் நகையும் களியும் அன்பும் நிறைந்த நடனம் இயற்கையின் வழி வெளிப்படும்?

என்பது கவிதையின் பொருள். காளியையும் கண்ணனையும் கொண்டு வாழ்வின் மர்மத்தை அறிய முயலும் யோகியின் மறைபொருள் மிக்க கவிதை இது. பாரதியின் "ஊழிக் கூத்து" அன்னையின் அழிவுக் கூத்தை அச்சமும் அன்பும் வியப்பும் ஆர்வமும் தோன்ற மனக்கண்முன் கொண்டு வந்து நிறுத்தும் உணர்ச்சிக் கொந்தளிப்பும் குமுறலும் உடைய பாடலாகும். அரவிந்தரின் கவிதை காளியின் நடனத்தை அறிவுபூர்வமாக ஆராய்கிறது; தமிழ்க்கவிதை காளியை நம் நெஞ்சில் நடனமிடச் செய்கிறது.

காளிதாசன் என்று தம்மை அழைத்துக்கொண்ட பாரதி கண்ணனுடையதாசனாக மாறியதற்கும் அரவிந்தர் ஒரு தூண்டுதலாய் இருந்திக்கவேண்டும். புதுவைக்கு வருமுன் வைணவ இலக்கியங்களில் தமக்கு அதிக அறிமுகம் இல்லையென்பதை பாரதி ஏற்றுக்கொள்கிறார். "தனுர்மாதம்" எனும் *1909*-ஆம் ஆண்டில் எழுதிய கட்டுரையில் தாம் திருப்பாவைப் பாடல்களை முதல் முதலாகக் கேட்ட அனுபவம் பற்றிக் குறிப்பிடுகிறார்:

> இருகலை வைணவர்கள் அவர்களுக்கென்றே குறிப்பிடப்பட்டது போலிருக்கும் ஒரு இசையில் அநேக பாடல்களைப் பாடினர். எமக்கு வைணவப் புத்தகங்களின் பாடல்களில் தேர்ச்சியில்லை; ஆயினும் அவர்கள் பாடிய பாடல்களில் சில சொற்களை மாத்திரம் நாம் நன்கு ஞாபகத்தில் வைத்துக் கொண்டோம். ஒவ்வொரு பாடலும் திருவெம்பாவை போல் "எம்பாவாய்" என்று முடிகிறது.

ஆனால் வெகுவிரைவில் ஆண்டாள், நம்மாழ்வார் பாடல்களில் முழுகித் திளைத்த அரவிந்தருக்கு அவற்றை அறிமுகமும் செய்து வைத்தார். பாண்டிச்சேரி சேர்வதற்கு முன்னரே அரவிந்தரின் உள்ளம் கவர்ந்த கடவுள் கண்ணன். அரசியல் கைதியாக அலிப்பூர் சிறையில் அடைக்கப்பட்டபொழுது தம்மைக் கண்ணன் தடுத்தாட்கொண்டதாக அரவிந்தர் கூறுவார். விடுதலைப் போரில் நாட்டம் கொண்டிருந்த வங்க மேதை இந்நிகழ்ச்சிக்குப் பிறகுதான் ஆன்மவிசாரணையிலும் தத்துவத்திலும் யோகத்திலும் ஈடுபாடு கொண்டார். இதனைப் பாரதியார் தமது "பாரத நாட்டின் புதிய புண்ணிய ஸ்தலங்கள்" என்ற கட்டுரையில்

> அலிப்பூர் சிறைச்சாலையைப் பார்க்கும் போதே பாரத தேச பக்த சிரோமணியான ஸ்ரீமான் அரவிந்த கோஷுக்கு பகவான் தனது திவ்விய ஸ்வரூபத்தைக் காட்டிக் காத்து ஆட்கொண்ட மகா பரிசுத்தமான புண்ணிய ஸ்தலமென்று எவன்தான் எண்ணாமல் இருப்பான்?"

என்று பாராட்டுவது *1910*இல் ஆகும்.

அரவிந்தர் தமது **இந்தியப் பண்பாட்டின் அடித்தளங்கள்** (The Foundations of Indian Culture) என்ற நூலில் உள்ள கட்டுரையொன்றில் கிருஷ்ணாவதாரமும் இராமாவதாரமும் இந்தியப் பக்திப் பனுவல்களில் குறியீடுகளாக மாறி வங்கம், தமிழகம், மஹாராஷ்டிரம், ராஜஸ்தானம் ஆகிய மாநில மொழிகளில் எவ்வாறெல்லாம் போற்றப்பட்டன என்று சுட்டிக்காட்டுகிறார். இக்கட்டுரையில் தமிழகத்து ஆண்டாளும் கம்பனும் இடம்பெறுகின்றனர். அன்னார் பற்றிய எண்ணங்களுக்கு அரவிந்தருக்கு அவர் பாரதியோடு நிகழ்த்திய உரையாடல்களும் கூட்டு ஆராய்ச்சியும் மிகவும் துணை செய்திருக்க வேண்டும். பாரதியார் *1910*-இல் **கர்மயோகி**யில் எழுதிய "ஆர்ய ஸம்பத்தி (அதாவது, ஹிந்துக்களின் நாகரிகம்)" என்ற கட்டுரையில் அரவிந்தர் இந்தியத் தொன்மங்கள் பற்றிக் கூறிவந்த கருத்தினை

> நமது புராதனக் கலைகள், காவியங்கள், இதிஹாஸங்கள், சரித்திரங்கள், புராணங்கள், ஸ்மிருதிகள், சாஸ்திரங்கள், தொழில் வகைகள், கோயில்கள், ஸ்தாபனங்கள், சிலைகள் வடிவுகள் - இவற்றையெல்லாம் ஆழ ஆராய்ந்து, அவற்றில் பிற்காலத்தில் சேர்ந்திருக்கும் மாசுகளையெல்லாம் அறிவுவாளினால் நன்கு தேய்த்து அகற்றி விட்டுப் பின்பு பார்த்தால் ஆர்ய ஸ்ம்பத்தியின் இயல்பு தெரியும்

என்று விளக்கி வலியுறுத்துவார்.

பாரதியின் **கண்ணன் பாட்டில்** இரண்டாம் பதிப்பிற்கு *1919*-இல் முன்னுரை எழுதிய வ.வே.சு. அய்யர்,

> பத்துவருஷங்களுக்கு முன் அவர் பதிப்பித்த ஜன்ம பூமியிலேயே ஸ்ரீகிருஷ்ண ஸ்தோத்திரம் என்று இரண்டு செய்யுள்கள் காணப் படுகின்றன. ஆனால் பிற்பட்டுத்தான் கண்ணனுடைய செயல்களும் திருவிளை யாடல்களும் அவர் மனத்தைப் பூரணமாக

> ஆகருஷித்தன. இவ் ஆகருஷணத்திற்கு நாலாயிரப் பிரபந்தத்துள் பெரியாழ்வார் அருளிச் செய்த திருப்பாசுரங்களின் அனுஸந்தானம் முக்கியக் காரணமாக இருந்திருக்கிறது. இக்கண்ணன் பாட்டானது பாவ விஷயத்தில் அப்பாசுரங்களின் வழியையே தழுவியதாக இருக்கிறது.

என்பார். கண்ணனுடைய அழகும் லீலையும் பாரதியை ஈர்த்து ஆழ்வார்களின் பாசுரங்களில் அவர் ஈடுபாடு காட்டியதற்கு அரவிந்தரின் நட்புக் காரணமென்பதை வ.வே.சு. குறிப்பிடவில்லை.

கிருஷ்ண உபாசகராகிய அரவிந்தர் கிருஷ்ணனைப் பற்றிச் சில கவிதைகளே எழுதியுள்ளார். அவற்றுள் அவர் பெற்ற ஆன்ம இன்பமும் அனுபூதி நிலையும் குறியீட்டு மொழியில் கூறப்படுகின்றன. பாரதியோ கண்ணன்பாட்டைக் காவியமாகவே தந்ததோடல்லாமல் பாஞ்சாலி சபதத்தின் இறுதியிலும் பாஞ்சாலி மூலமாகக் கண்ணன் புகழை மனமாரப்பாடுகின்றார். "இந்திய மண்ணில் இறையுணர்வு கவிதையின் பாடுபொருளாகவோ தத்துவக் கருத்தாகவோ மட்டும் அன்றி அன்றாட வாழ்க்கை அனுபவமாக உள்ளது" என்ற அரவிந்தரின் கருத்திற்கேற்ப, கண்ணனை விண்ணிலிருந்து மண்ணிற்குக் கொண்டுவந்து மனிதனோடு மனிதனாக உலவவிட்டு மகிழ்கிறார் பாரதி. வறுமையில் வாடுகின்ற பாரதி தன்னை மன்னனைப்போல் பெருஞ் செல்வம் உடையவனாகவும் தான் வணங்கும் தெய்வத்தைத் தனது சேவகனாகவும் கற்பனை செய்து கொண்டும் பாட முடிகின்றது.

> வீதி பெருக்குகிறான்; வீடு சுத்தமாக்குகிறான்;
> தாதியர் செய்குற்றமெலாம் தட்டியடக்குகிறான்;
> மக்களுக்கு வாத்தி, வளர்ப்புத்தாய், வைத்தியனாய்
> ஒக்க நயம் காட்டுகிறான்; ஒன்றும் குறைவின்றிப்
> பண்டமெல்லாம் சேர்த்து வைத்துப் பால் வாங்கி மோர் வாங்கிப்
> பெண்டுகளைத் தாய்போல் பிரியமுற ஆதரித்து
> நண்பனாய், மந்திரியாய், நல்லாசிரியனுமாய்
> பண்பிலே தெய்வமாய்ப் பார்வையிலே சேவகனாய்
> எங்கிருந்தோ வந்தான், இடைச்சாதியென்று சொன்னான்,

இங்கிவனை யான்பெறவே என்ன தவம் செய்து விட்டேன்!
கண்ணன் எனதகத்தே கால்வைத்த நாள்முதலாய்
எண்ணம் விசாரம் எதுவும் அவன் பொறுப்பாய்ச்
செல்வம், இளமாண்பு, சீர், சிறப்பு, நற்கீர்த்தி,
கல்வி, அறிவு, கவிதை, சிவயோகம்.
தெளிவே வடிவாம் சிவஞானம், என்றும்
ஒளிசேர் நலமனைத்தும் ஓங்கி வருகின்றன காண்!

என்று ஒரு பாடலில் பாடிவிட்டு அடுத்த பாடலில் கண்ணனை மன்னனாக்கித் தன்னை அவன் வேலையாளாகப் பாவித்து

கண்ணன் எங்கள் அரசன் புகழினைக்
கவிதை கொண்டெந்தக் காலமும் போற்றுவேன்;
திண்ணை வாயில் பெருக்க வந்தேன் எனைத்
தேசம் போற்றத் தன் மந்திரியாக்கினான்
நித்தச் சோற்றினுக்கேவல் செய வந்தேன்
நிகரிலாப் பெரும் செல்வம் உதவினான்

என்று பாடும்போது அவர் கவித்திறம் கண்டு மகிழும் நாம் உண்மை நிலையெண்ணி உள்ளம் குலைகிறோம். பெறவேண்டிய புகழோ செல்வமோ பெறாமல் பிறந்த இடத்திலிருந்து வேறிடம் பெயர்ந்து, குடும்பத்தைக் காக்கப் போதிய வருமானம் இல்லாமல் திண்டாடும் ஒருவர் எவ்வித மனச்சலிப்புமின்றி இறைவனைப் பன்முகப் பார்வை கொண்டு வாழ்த்த முடிவது நமக்குப் பெருவியப்பை ஏற்படுத்துகிறது. மேலை நாட்டுக் கவிஞர்களும் இறைவனோடு தமக்குள்ள நெருக்கத்தைக் காட்ட இறைவனைத் தந்தையென்றும் கள்வனென்றும் பொய்யனென்றும் வேட்டை நாயென்றும் பலவாறு உருவகித்துப் பாடியிருக்கிறார்கள். ஆனால் மனித ஆன்மா பரமாத்மாவிடம் காட்ட வேண்டிய நெருக்கத்தை, அடைய வேண்டிய அன்னியோன்னியத்தைக் கண்ணன் பாட்டிலும் கல் மனமும் கரையுமாறு காட்டக்கூடிய கவிதை எம்மொழியிலும் இருப்பதாகத் தெரியவில்லை.

அரவிந்தர் ஆங்கிலத்தில் நடத்திவந்த பத்திரிகைகளைப் போலவே பாரதியார் தமிழிலும் தொடங்கித் தமது கட்டுரைகளையும் அரவிந்தரின் கட்டுரைகளின் தமிழ் மொழிபெயர்ப்புகளையும் சுருக்கங்களையும் வெளியிட்டார். சமயம் கிடைத்த போதெல்லாம் அரவிந்தரைப்

பலபடப்பாராட்டியும் எழுதினார். அவரது கர்மயோகி என்ற பத்திரிகையில் அரவிந்தரின் கர்மயோகின் என்ற பத்திரிகையிலுள்ள ஒரு குறிப்பின் சுருக்கத்தைத் தழுவி எழுதியதாக "க்ஷத்திரிய தர்மம்" என்ற கட்டுரையை வெளியிட்டார். இதில் "அரவிந்தர் முதலிய ரிஷிகள் நம்போலியர்க்குத் தெரியாத எதிர்காலச் செய்திகள் பலவற்றை அதி சுலபமாகத் தெரிந்து சொல்கிறார்கள்" என்ற புகாழாரத்தைக் காணலாம். அலிப்பூர் வெடிகுண்டு வழக்கில் குற்றம் சாட்டப்பெற்ற அரவிந்தர் *1909*-இல் விடுதலையடைந்த போது "இந்தியா" பத்திரிகையில் "கிரஹண விமோசனம்" என்ற கார்ட்டூன் வெளியிட்டு "அரவிந்தர் மஹிமை" என்ற கார்ட்டூன் வெளியிட்டு "அரவிந்தர் மஹிமை" என்ற அதற்கான விளக்கக் கட்டுரையில் அவரை உளமாரப் பாராட்டுதலும் அறியற்பாலது.

> அரவிந்தன் என்ற ஞானச் சுடரை - அரவிந்தன் என்ற தர்ம சூரியனை "அநீதியாகக் குற்றம் சுமத்துதல்" என்ற இராகு வந்து மறைத்திருந்தது. விழுங்கி விடலாமென்பது அந்தப் போலீஸ் பாம்பின் எண்ணம். சூரியனை விழுங்கப் பாம்பால் முடியுமா.........?

இவர் வெடிக்காய் வியாபாரத்தில் சம்பந்தப்பட்டிருக்க மாட்டார் என்பது நமக்கு ஆதி முதலே நிச்சயம்......

> அரவிந்தர் விடுதலையானது பற்றி அனேக ஜனங்கள் சந்தோஷ மடைவார்கள். அவரது சரித்திரத்தை முன்னமே சுருக்கிச் சொல்லியிருக்கிறோமாதலால், இங்கே சொல்வது அனாவசியம் என்று நினைக்கிறோம். இவர் இன்னும் நெடுங்காலம் உயிருடன் வாழ்ந்து
> தமது தேசாபிமானப் பெருந் தொழில்களை நிறைவேற்றிவர வேண்டுமென்று இறைவனை வேண்டுகிறோம்"

இவையெல்லாவற்றையும்விட, பாரதியின் 'கடல்' என்ற கவிதையைப் பெரும் போற்றுதலாகக் கருதவேண்டும். இது அரவிந்தரின் "To the Sea" என்ற ஆங்கிலக் கவிதையின் மொழிபெயர்ப்பு. அதன் முன்னுரையில் பாரதியார்,

> தாய் நல்லுணவு சமைப்பதைப் பின்பற்றிக் குழந்தை மணற் சோறாக்கி விளையாட்டுச் சமையல் செய்வதைப் போல்,

> அந்த மகானுடைய செய்புளை நான் அன்பினால்
> மொழிபெயர்க்க நேர்ந்தது.

என்று குறிப்பிடுவது, அவர் அரவிந்தர் மேல் கொண்டிருந்த மட்டற்ற மதிப்பையும் அன்பையும் புலப்படுத்தும்.

பாரதி காலத்திலேயே வாழ்ந்த இன்னொரு வங்க மேதையாகிய ரவீந்திரநாத தாகூரும் பாரதியின் மரியாதைக்கும் பாராட்டுக்கும் உரியவரானார். தாம் வாழ்ந்த காலத்திலேயே தமது கவிதைகளால் உலகப் புகழ்பெற்ற தாகூரின்பால் எவ்விதக் காழ்ப்புணர்ச்சியும் புலமைக் காய்ச்சலும் இல்லாமல் பாரதி மனம் திறந்து பாராட்டுவது ஓர் அரிய செயலாகும். "லோககுரு" என்ற தமது கட்டுரையில் தாகூர் டோக்கியோ நகரத்தில் நிகழ்த்திய சொற்பொழிவின் சுருக்கத்தைக் கீழ்க்கண்டவாறு அறிமுகப்படுத்துகிறார்:

> ரவீந்திரநாதர் செய்த பிரசங்கம் பூமண்டலத்தின் சரித்திரத்திலே ஒரு புதிய நெறியைக் காட்டுவது. விவேகானந்தர் செய்து விட்டுப்போன தொழிலை வளர்ப்போரில் ரவீந்திரர் ஒருவர்.
> விவேகாநந்தர் ஆத்மாவின் பயிற்சியை மாத்திரம் காட்டினார். ரவீந்திரர் 'உலக வாழ்க்கையும் உண்மையான கவிதையும் ஆத்ம ஞானமும் ஒரேதர்மத்தில் நிற்பன' என்பதை வெளிநாடுகளுக்குச் சொல்லும் பொருட்டாகப் பாரத மாதாவினால் அனுப்பப் பட்டிருக்கிறார்..............
>
> இந்தத் தொழிலுக்கு அவர் மிகவும் தகுதியுடையவர். அவருடைய கவிதையின் கீர்த்தி பூமண்டலம் முழுவதும் ஏற்கனவே பரவியிருக்கிறது. உலகத்து மஹாகவிகளின் தொகையில் அவரைச் சேர்த்தாய் விட்டது.
>
> 'கீதாஞ்சலி' முதலாவதாக, அவர் இங்கிலீஷ் பாஷையில் மொழிபெயர்த்து வெளியிட்டிருக்கும் நூல்கள் மிகவும் சிறியன, பார காவியங்கள் அல்ல, பெரிய நாடகங்களல்ல; தனிப்பாடல்கள் சில காண்பித்தார். உலகம் வியப் படைந்தது.

தாகூரின் ஜப்பானியப் பயணத்திற்கு உரிய விளம்பரம் தராத இந்தியப் பத்திரிகைகளைப் பாரதி கடுமையாக விமர்சித்தார். தாகூர் பெற்றுவந்த உலகப் புகழைப் பற்றி நம்மவர் உணரவேண்டுமென்பதற்காக அதனை மீண்டும் மீண்டும் சுட்டிக்காட்டினார்.

> கீர்த்தி அடைந்தால் மகான் ரவீந்திரரைப் போலே அடைய வேண்டும். வங்காளத்தில் மாத்திரமா? இந்தியா முழுமையுமா? ஆசியா முழுதுமா? ஜெர்மனி, ஆஸ்திரியா, பிரான்ஸ் பூமண்டலம் முழுமையும் கீர்த்தி பரவியது. இத்தனைக்கும் அவர் பாடிய பாட்டுக்களோ வங்க மொழியிலே உள்ளன. வெறும் மொழிபெயர்ப்புகளைத் தான் உலகம் பார்த்திருக்கிறது. அதற்குத்தான் இந்தக் கீர்த்தி.

தாகூரின் சிறுகதைகளையும் கட்டுரைகளையும் ஆங்கிலத்திலிருந்து தமிழில் மொழிபெயர்ப்பதையும் பாரதி தம் கடமையாகக் கருதினார். ஆசாபங்கம் என்ற தொகுதியிலுள்ள எட்டுக் கதைகளுக்கும் தூரக் கிழக்கு நாடுகளில் தாகூர் நிகழ்த்திய சொற்பொழிவுகள் ஐந்துக்கும் பாரதியின் மொழிபெயர்ப்புகள் கிடைக்கின்றன. பாரதியின் நாட்டுக்கல்வி தாகூர் கவிதையொன்றின் மொழிபெயர்ப்பே. இப்பாடலில் பாரதி தமது இயல்பான நடையினின்று மாறுபட்ட நடையையும் கடினசொற்கள் சிலவற்றையும் கையாளுகிறார்.

“இருளை நீக்கி ஒளியினைக் காட்டுவாய்
      இறப்பைநீக்கி, அமிர்தத்தை ஊட்டுவாய்”
அருளும் இந்த மறையொலி வந்திங்கே
      ஆழ்ந்த தூக்கத்தில் வீழ்ந்திருப்பீர் தமைத்
தெருள் உறுத்தவும் நீர் எழுகில்லிரோ?
      தீய நாச உறக்கத்தில் வீழ்ந்த நீர்
மருளை நீக்கி அறிதிர் அறிதிரோ
      வான் ஒளிக்கு மகாஅர் இயாம் என்றே.

‘நுங்கள்’, ‘எழு கில்லிரோ’ போன்ற சொற்களும் அளபெடைகளும் அவர் தம் கவிதைகளில் அரிதாகவே பயன்படுத்துபவை. கவிதை கூறும் பொருளும் பாரதியாரின் நாட்டுக் கல்வி பற்றிய கவிதைகளினின்றும் இது வேறுபட்டதென்பதைப் புலப்படுத்தும்.

> தமிழ், வங்கம் ஆகிய மொழிகளை மரபுத் தளைகளிலிருந்து விடுதலை செய்து, அவற்றைக் கவிதைக்கும் உரைநடைக்கும் ஏற்ற எளிய, இனிய நடை பயிலும் மொழிகளாக்கினமை; புதுச் செவ்வியலாளர்களால் புறக்கணிக்கப்பட்டிருந்த நாட்டார் இலக்கியத்தை அதன் கீழ் நிலையிலிருந்து உயர்த்தி அதற்கிருந்த வீர்யத்தையும் உயிரோட்டத்தையும் மரபிலக்கியத்திற்கு ஏற்றியமை; தன்னுணர்ச்சிப்பாவிற்கு ஒரு புதிய பரிமாணத்தைக் கொடுத்தமை; தம் மொழிகளில் பல்வேறு பட்ட இலக்கிய வகைகளைச் சோதனை முறையில் அசராது கையாண்டமை; இலக்கியத்தைப் பழைய, இன்றைய, பண்பாட்டோடு ஒட்டிப் பார்த்தமை; அவர்கள் காலத்து வாழ்ந்த ஏனைய பல புலவர்களின் குருட்டுக் கருத்துகளிலிருந்து முற்றிலும் விடுபட்டமை; இலக்கியத்தை இந்தியத் தத்துவத்தின் முக்கிய நீரோட்டத்தோடு, அதாவது வேதாந்தத் தத்துவத்தோடு இணைத்தமை; உலக இலக்கியத்தை எந்தவிதமான தயக்கமும் தடையுமின்றி வரவேற்றமை.

இந்திய இலக்கிய மறுமலர்ச்சி வரலாற்றில் சிறப்பான இடத்தைப் பிடித்துள்ள இவ்விரு கவிஞர்களும் கைலாசபதி கூறியுள்ளது போல் தமிழிலும் வங்கத்திலும் இத்தகைய சாதனைகளை நிகழ்த்தியுள்ளார் என்பது மறுக்க முடியாத உண்மையாகும். தத்தம் மொழியின் இயல்புணர்ந்து அவற்றை இக்காலத்திற்கேற்ப நெறிப்படுத்தித்தக்கவாறு கையாண்டு இருவரும் வெற்றி பெற்றனர். இம்முயற்சியில் ஒருவருக்கொருவர் துணை செய்வதற்கோ வழிகாட்டியாய் அமைவதற்கோ வழியில்லை. பாரதிக்கு வங்க மொழியிலோ தாகூருக்குத் தமிழிலோ தேவையான பயிற்சியில்லை. அவர்களை ஈர்த்த இந்தியத் தத்துவமான வேதாந்தம் இந்திய அறிஞர்களின் பொதுச் சொத்து, அதை ஒருவரிடமிருந்து மற்றவர் கற்க வேண்டிய அவசியமில்லை. கவிதையாற்றலோடு இசையறிவும் இருவருக்கும் வாய்த்திருந்ததால் மக்களை எளிதில் ஈர்க்கும் பாடல்களை மழையெனப் பொழிந்தனர். ஆனால் அவர்கள் பாடுபொருள்களை அணுகும் முறைகளும் கையாளும் உத்திகளும் வெவ்வேறானவை.

தமது மக்களின் நாட்டுப்பற்றைத் தூண்டும் வண்ணம் பல பாடல்கள் எழுதிய தாகூர் விடுதலைப்போர் உச்சக் கட்டத்தை நோக்கிச்

சொன்றுகொண்டிருந்த பொழுது அதில் நாட்டமிழந்தார். *1909*-இல் தாம் எழுதிய கடிதம் ஒன்றில் "நான் ஐரோப்பிய முன்னுதாரணத்தைப் பின்பற்றி நாட்டைக் கடவுளுக்கும் தர்மத்திற்கும் மேலானதாகக் கருதும் போக்கை ஏற்றுக்கொள்ளத் தயாராயில்லை. நாடு கடவுள் ஆகாது என்ற உண்மையை நாம் அழுத்தமாக மனத்தில் கொள்ள வேண்டும். என்னுடைய ஆன்மாவிற்கு நாட்டுப்பற்று அதற்குத் தேவையான உயிர்ச்சத்தை அளிக்க முடியாது. நான் மனித இனத்தைத் தழுவிக் கொண்டுள்ளேன். நாட்டுப்பற்று என்னுடைய வாழ்க்கையில் மேலோங்கி நிற்க என்னால் அனுமதிக்க முடியாது. நான் அப்பாதையில் சில அடிகள் எடுத்துவைத்தேன். இருப்பினும் தொடர்ந்து அதில் செல்ல முடியாதென்பதைக் கண்டுகொண்டேன்" என்று தாம் அரசியலிலிருந்து விலகி இத்தகைய கருத்துகளை வெளியிட்டதற்குக் காரணம் விடுதலைப் போரில் நுழைந்து விட்ட வன்முறையே என்பார். ஆனால் அவருடைய கவிதைகளுக்கு மேற்கில் கிடைத்த வரவேற்பும் அவரிடத்து இயற்கையிலேயே அமைந்திருந்த உலகளாவிய போக்கும் அவர் வெற்றிகரமாக மேற்கொண்ட பலவுலகப் பயணங்களும் அவரை இத்தகைய முடிவெடுக்கச் செய்திருக்கலாம்.

தாகூர் இவ்வாறு செயல்பட்டுக் கொண்டிருந்த அதே காலகட்டத்தில் பாரதி தம்முடைய தேசிய கீதங்களைப் பாடிப் பதிப்பித்து வந்தார். "பெற்ற தாயும் பிறந்த பொன்னாடும் நற்றவவானில் நனி சிறந்தனவே" என்று முழங்கிய பாரதி *1908*-இல் தமது "ஸ்வதேச கீதங்கள்" எனும் நூலுக்கு எழுதிய ஸமர்ப்பணத்தில்

> ஸ்ரீகிருஷ்ணன் அர்ஜுனனுக்கு விசுவரூபம் காட்டி ஆத்தும நிலை விளக்கிய தொப்ப எனக்குப் பாரத தேவியின் ஸம்பூர்ண ரூபத்தைக் காட்டி, ஸ்வதேச பக்தி யுபதேசம் புரிந்தருளிய குருவின் சரணமலர்களில் இச்சிறுநூலை ஸமர்ப்பிக்கின்றேன்"

என்று எழுதினார். அவர் நாட்டுப்பற்றுக்கும் தர்மத்திற்கும் எத்தகைய மோதலும் ஏற்பட வழியில்லையென்றே கருதியிருக்க வேண்டும்.

இரு கவிஞர்களும் மெய்யுணர்வும் ஆன்மீக நாட்டமும் கொண்டவர்கள். தாகூர் தம் *16*-ஆம் வயதிலேயே மெய்புணர்வு பெற்றுத் தமது தந்தையை முதல் குருவாகக் கொண்டு காயத்ரி மந்திரம், வைணவ

சமயம் சார்ந்த பால் (Baul) கவிஞர்கள், புத்தர், கபீர், இராஜாராம் மோகன்ராய் ஆகிய உந்து சக்திகளால் ஆன்மீக வளர்ச்சி பெற்றார். பாரதியின் ஆன்மீக விழிப்புக்கு வித்திட்டவர்கள் சகோதரி நிவேதிதையும் அரவிந்தரும் ஆவர். தாகூர் சமயம் என்பது தனி மனித அனுபவம் என்றும் தம் சமயம் மனித சமயம் (religion of man) என்றும் கூறுவார். அவர் கவிதைகளில் அவர் கூறும் ஜீவன் தேவதைக்குப் பேரிடம் உண்டு. அவர் வணங்கிய தெய்வம் நிர்குணபிரம்மம் ஆகும். சக்தியை வழிபட்ட பாரதி தம் சமயம் வைணவம், சாக்தம், சைவம் ஆகியவற்றின் கூட்டாதலால் வைசாக்தம் என்று பெயரிட்டழைத்தார். பாரதி வணங்கியது சகுண பிரம்மாகும். இருவரிலும் பக்தியோகமே ஞான, கர்ம யோகங்களைக் காட்டிலும் மேலோங்கி நிற்கிறது.

மாயையை மறுத்து அவர்கள் பாடும் கவிதைகள் ஒப்பு நோக்குற்குரியவை. இந்தியத் தத்துவத்தில் மாயைக்கு ஒரு குறிப்பிடத்தக்க பங்கு உள்ளது. இறுதி உண்மையின் நிலையோடு ஒப்பிட்டுப் பார்க்கும் போது உலக நிகழ்ச்சிகளெல்லாம் மாயை ஆகும் என்ற கருத்து இந்தியச் சிந்தனையிலும் இந்தியர்களின் வாழ்க்கையிலும் ஒரு பெரிய எதிர்மறைத் தாக்கத்தை ஏற்படுத்தியது. சோம்பலையும் செயலற்ற போக்கையும் தவறான வாழ்க்கை நோக்கையும் இது வளர்த்தது. எனவே தாகூரும் பாரதியும் இதனை நிந்தனை செய்கிறார்கள். தாகூர் தமது "மாயைக் கோட்பாடு" (On the Doctrine of Maya) என்ற கவிதையில்

> மகிழ்ச்சியிழந்த நாடே! முதிர்ந்த வயதில் கந்தல் உடையில்
> உன்னுடைய ஞானமே உனக்குப் பெரும் பளுவாக, நீ
> உனது அறிவுடைய கூர்மையான பார்வையால், கடவுளின்
> ஏமாற்று வேலையைக் கையும் களவுமாகப் பிடித்து விட்டதாக
> எண்ணிக் கொண்டிருக்கிறாய். தர்ப்பைப் புல்லின் நுனி
> போன்று கூர்மையான அறிவிற்கு வேலை கொடாமல்
> வீட்டிலிருந்து இரவையும் பகலையும் வீணே கழிக்கிறாய்.
> இந்த வுலகம், இந்த அண்டம், கோள்கள், விண்மீன்கள் ஆகிய
> யாவும் பொய்யென்று உறுதியாக முடிவு செய்து விட்டாய்.
> பறவைகளும் விலங்குகளும் பல்வேறின வுயிர்களும்
> அச்சமின்றி, காலங்காலமாக, இங்கு வாழ்ந்து
> கொண்டிருக்கின்றன. அவைகளுக்கெல்லாம் இவ்வுலகம்

> ஒருதாயின்மடி. ஆனால், உணர்வு மழுங்கிப்போன வயோதிகப்
> பிண்டமே! உனக்கு எதிலும் நம்பிக்கையில்லை! இந்தப் பிரபஞ்சம்,
> கோடானுகோடி உயிர்களின் உறைவிடம், உனக்குச்
> சிறுபிள்ளை விளையாட்டு.

என்று மாயைக் கோட்பாட்டால் நலிவுற்ற இந்தியாவை நையாண்டி செய்கிறார். மாயைத் தத்துவத்திற்கு விடையளிக்கும் முறையில் லீலை (Play) என்ற கவிதையில்

> நல்லது, அது விளையாட்டாக இருக்கலாம்; ஆனால்
> அதில் நாமெல்லோரும் உவகையோடும் ஆரவாரத்தோடும்
> சேர்ந்து கொள்ள வேண்டும். அதையெல்லாம் விட்டுவிட்டுத்
> தான் என்னும் வீட்டின் இருண்ட மூலையில் பேச்சின்றி
> அமர்ந்திருப்பதால் என்ன பயன்? இந்த அகண்டாகாரமான
> வையகத்தில், காலவரையறையற்ற தொட்டிலில், விண்ணின்
> விளையாட்டு மைதானத்தில் நீ ஒரு சிறுகுழந்தை என்பதை
> உணர்ந்துகொள். உனக்கு இது பற்றி எல்லாம் தெரியும்
> என்று நினைக்கிறாய்; ஆனால் நீ அறிந்தது ஒன்றுமில்லை.
> நம்பிக்கையோடும் அடக்கத்தோடும் அன்போடும்
> அந்த அற்புதமான பொம்மையை - நிறமுள்ள, மணமுள்ள,
> இசையுள்ள, பொம்மையை - உன்
> தாய் உனக்குக் கொடுத்ததைக் கையில் எடுத்துக்கொள்.
> நல்லது, அது வெறும் மண்ணாக இருக்கலாம்! அதனால்
> என்ன? ஒப்பற்ற மண்ணல்லவா அது? உரிய காலத்திற்கு
> முன்னமே உணர்விழந்த நீ, தனியே அமர்ந்து தவிக்காதே.
> இந்தக் களியாட்டத்தில் சேராதவரை நீ முதிர்ச்சிபெற்ற ஆளாக
> மாட்டாய்!

என்று கூறி இந்தியர்கள் இம்மண்ணுலக வாழ்க்கையைப் புறக்கணித்தல் முட்டாள்தனம் என்ற கருத்தை வற்புறுத்துவார்.

"துறவு" (Renunciation) என்ற கவிதையில் இக்கருத்தை வேறுவிதமாகச் சொல்வார்.

> நள்ளிரவில் வாழ்க்கையில் சலிப்படைந்த ஒரு மனிதன்
> சொன்னான், "நான் போற்றும் கடவுளுக்காக இன்றிரவு

> வீட்டைவிட்டு வெளியேறுவேன். யார் என்னை இந்த வீட்டினுள்
> வலையில் பிடித்து வைத்திருப்பது?" கடவுள் சொன்னார்,
> 'நான் தான்'; ஆனால் அது அவன் காதுகளில் விழவில்லை.
> அவர்களது தூங்கும் குழந்தையை மார்பில் அணைத்துக்கொண்டு
> அவனது மனைவி படுக்கையின் ஒரு பக்கம் களிப்போடு
> தூங்கிக் கிடந்தாள். அவன் கேட்டான், "நீங்களெல்லாம்
> யார், மாயையின் முகமூடிகள்." கடவுள் சொன்னார்,
> 'அவர்கள் எல்லாம் நான்தான்'; ஆனால் யாரும் கேட்கவில்லை.
> படுக்கையை விட்டெழுந்து அவன் கேட்டான்,
> 'கடவுளே, நீர் எங்குள்ளீர்?' 'இங்கேயே' பதில்
> வந்தது; ஆனால் அந்தப் பயல் இன்னும் செவிடனாக இருந்தான்.
> குழந்தை தூக்கத்தில் அழுதுவிட்டுத் தாயைக் கட்டிக்கொண்டது.
> கடவுள் சொன்னார், 'திரும்பி வந்துவிடு'; ஆனால் அக்
> கட்டளையை அவன் கேட்கவில்லை. பிறகு, கடைசியாக,
> கடவுள் பெருமூச்சு விட்டார், 'ஐயோ', அவர் சொன்னார்,
> 'என்னை விட்டுவிட்டு என்னுடைய பக்தன் எங்கே போய்க்
> கொண்டிருக்கிறான்?'

'உலகமே இறைவன், இறைவனே உலகம்' என்பதறியாமல் மண்ணில் நல்ல வண்ணம் வாழ்தலே இறைவனுக்குச் செய்யும் தொண்டு என்பதுணராமல் உலகத்தை விட்டு நீங்கி இறைவனைத் தேடி அலையும் முயற்சி அறிவீனமானது என்பதை நள்ளிரவு நிகழ்ச்சி ஒன்றைப் படம் பிடித்துக் காட்டுவதன் மூலம் தெளிவாக்குகிறார். 'துறவு' என்ற தலைப்பும் கணவன் ஒருவன் மனைவியையும் குழந்தையையும் விட்டு நள்ளிரவில் இறைவனைத் தேடி வெளியேறுவதும் சித்தார்த்தனுடைய செயலை நினைப்பூட்டுவது தவிர்க்க முடியாதது. புத்தரின் பெருமையைப் பல கவிதைகளில் பேசும் தாகூர் வாழ்க்கை மறுப்புத் தத்துவங்கள் அனைத்தையும் கண்டிக்கவே இச்சூழலைப் படைத்திருக்க வேண்டும்.

"வேதாந்தப் பாடல்கள்" என்ற தொகுதியில் பாரதியார் உலகவுண்மை பற்றியும் மாயை பற்றியும் கூறும் கருத்துகள் சற்றே மாறுபாடுடையன. அறிவொன்றே தெய்வமென்றும் சுத்த அறிவே சிவமென்றும் வேடம் பல்கோடி உண்மை ஒன்று என்றும் நாமம் பல்கோடி உண்மை ஒன்றென்றும் நான்மறைகள் கூறுவதை உணரவேண்டுமென்று வற்புறுத்துவார். போந்த நிலைகள் பலவும் பராசக்தி கூறும் நிலைகள்,

உபசாந்த நிலையே வேதாந்த நிலை; கவலை துறந்த இவ்வுலகில் வாழ்வதே வீடுபேறு ஆகும்; அனைத்துப் பொருள்களிலும் உள்ளொளியாகி ஒளிர்ந்திடும் ஆன்மாவே கொள்ளற்கரிய பிரமம் என்று மறைகள் கூறும். பிரமம் ஒன்று என்பதே உண்மை, அஃது உனது உணர்வெனக் கொள்ள வேண்டும். இவற்றைக் கருத்துகளாவே "அறிவே தெய்வம்" என்ற கவிதையில் கூறுவார். "பொய்யோ? மெய்யோ?" என்ற சிறிய கட்டுரையில்

> "இந்த உலகமே பொய்" என்று நமது தேசத்தில் ஒரு சாஸ்திரம் வழங்கி வருகிறது. ஸந்யாஸிகள் இதை ஓயாமல் சொல்லிக் கொண்டிருக்கட்டும். அதைப் பற்றி, இந்த நிமிஷம் எனக்கு வருத்தமில்லை. குடும்பத்திலிருப்போருக்கு அந்த வார்த்தை பொருந்துமா? நடுவீட்டில் உச்சரிக்கலாமா? அவச் சொல்லன்றோ? நமக்குத் தந்தை வைத்து விட்டுப்போன வீடும் வயலும் பொய்யா? தங்கச் சிலை போலே நிற்கிறாள் மனைவி. நமது துயரத்துக்கெல்லாம் கண்ணீர் விட்டுக் கரைந்தாள்; நமது மகிழ்ச்சியின் போதெல்லாம் உடல் பூரித்தாள்; நமது குழந்தைகளை வளர்த்தாள்; அவள் பொய்யா? குழந்தைகளும் பொய்தானா? பெற்றவரிடம் கேட்கிறேன். குழந்தைகள் பொய்யா? நமது வீட்டில் வைத்துக் கும்பிடும் தெய்வம் பொய்யா?

என்று பாமரர் உணரும் மொழியில் வாதிடுவார். இக்கருத்தையே "உலகத்தை நோக்கி வினவுதல்" எனும் கவிதையாகத் தருவார்.

> நிற்பதுவே, நடப்பதுவே, பறப்பதுவே, நீங்களெல்லாம்
> சொற்பனந்தானோ? - பலதோற்றமயக் கங்களோ?
> கற்பதுவே, கேட்பதுவே, கருதுவதே, நீங்கள் எல்லாம்
> அற்பமாயைகளோ? - உம்முள் ஆழ்ந்த பொருள் இல்லையோ?
>
> -----
>
> காலமென்றே ஒரு நினைவும் காட்சியென்றே பலநினைவும்
> கோலமும் பொய்களோ? - அங்குக் குணங்களும் பொய்களோ?
>
> -----
>
> உலகத்தில் தோன்றும் வடிவங்கள் பொய்யா, செய்கைகள்
> பொய்யா,

கோலங்கள் பொய்யா, அங்குக் குணங்களும் பொய்யா
என்றெல்லாம் கேட்டுவிட்டு,

காண்பவெல்லா மறையுமென்றால் மறைந்த தெல்லாம்
காண்பமன்றோ?
வீண்படு பொய்யிலே - நித்தம் விதி தொடர்ந்திடுமோ?
காண்பதுவே உறுதி கண்டோம். காண்பதல்லால் உறுதியில்லை
காண்பது சக்தியாம் - இந்தக் காட்சி நித்தியமாம்.

என்று உறுதியாகச் சொல்வார். மாயை பற்றிய கவிதைகளில் இது சிறந்தது; வலுவான வாதங்களை முன்வைக்கிறது. இறுதி முடிவை அழுத்தமாகச் சொன்னாலும் வினாக்கள் வினயத்தோடு எழுப்பப்படுகின்றன. "மாயையைப் பழித்தல்" என்ற கவிதையில் கவிஞரின் வீரமும் சினமும் வெளிப்படுகின்றன. மாயையை ஒரு கொடிய சக்தியாக உருவகப்படுத்திப் போருக்கு அழைக்கிறார்.

உண்மை அறிந்தவர் உன்னைக் கணிப்பாரோ
மாயையே - மனத்
திண்மையுள்ளாரை நீ செய்வதும்
ஒன்றுண்டோ - மாயையே.

எத்தனை கோடி படைகொண்டு வந்தாலும்
மாயையே - நீ
சித்தத் தெளிவெனுந் தீயின்முன்
நிற்பாயோ - மாயையே

இருமை யழிந்தபின் எங்கிருப் பாய்அற்ப
மாயையே - தெளிந்
தொருமை கண்டார் முன்னம் ஓடாது
நிற்பையோ - மாயையே.

யார்க்கும் குடியல்லேன் யானென்பது
ஓர்ந்தனன் மாயையே - உன்றன்

போர்க் கஞ்சு வேனோ பொடியாக்கு
வேன் உன்னை - மாயையே.

பிரபஞ்சம் பற்றியும் பிரம்மம் பற்றியும் இறுதி உண்மை அறிந்தவர்களை மாயை என்ன செய்ய முடியும் என்று அறைகூவலாகக் கவிதை அமைகிறது.

பாரதி, அரவிந்தர், தாகூர் ஆகிய மூவரும் இந்தியக் கவிஞர்களாயினும் பாரதி தமிழிலும் அரவிந்தர் ஆங்கிலத்திலும் தாகூர் வங்க மொழியிலும் கவிதைகள் எழுத நேர்ந்தது. மூவரும் சமகாலத்தவர் ஆயினும் பாரதி வாழ்ந்த காலம் மிகவும் குறைவு. அவர் *1882* முதல் *1921* வரை *39* ஆண்டுகளும், தாகூர் *1861* முதல் *1941* வரை *80* ஆண்டுகளும் அரவிந்தர் *1872* முதல் *1950* வரை *78* ஆண்டுகளும் வாழ்ந்தனர். இவர்களுள் பல மொழியறிந்த பெருங்கல்வியாளர் அரவிந்தர், வேத உபநிடதங்களில் ஆழ்ந்த பயிற்சியும் பெற்றவர். மேற்கு, கிழக்கு ஆகிய இரு பகுதி தத்துவ நூல்களிலும் ஆழங்கால் பட்டவர்; ஆங்கிலத்தில் உலகிலேயே மற்ற யாவரினும் அதிக சொற்களைக் கையாண்டவர் அவர்தான். ஆனால் அவருக்குக் கிடைக்க வேண்டிய புகழ் உலக அரங்கில் முற்றும் கிடைத்ததாகச் சொல்ல முடியாது. கவிதை, நாடகம், கட்டுரை, நாவல், சிறுகதை ஆகிய எல்லா இலக்கிய வகைகளிலும் மலையென நூல்களை எழுதிக் குவித்த தாகூர் வான்புகழ் பெற்று நிறைந்த செல்வத்தோடும் உலகளாவிய செல்வாக்கோடும் வாழ்ந்தார். ரவீந்திர சங்கீதம் வங்காளிகளை மயக்கியது; கீதாஞ்சலி நோபல் பரிசுபெற்றது. மூவருள் மிகக் குறைந்த ஆயுளும் குறைந்த கல்வியும் பெற்றவர் பாரதி. தமது வாழ்நாள் குறைவு என்ற உள்ளுணர்வு காரணமாக வெறி கொண்டவர் போல் கவிதைகளையும் கட்டுரைகளையும் அவர் எழுதியிருக்க வேண்டும். படைப்பாற்றலில் மற்றைய இருவர்க்கும் அவர் எள்ளளவும் குறைந்தவர் அல்லர். அரவிந்தரின் கவிதை அதிகம் படித்தவர்களுக்கும் தாகூரின் கவிதை படித்தவர்க்கும் பாரதியின் கவிதை படித்தவர்க்கும் பாமரர்க்கும் இன்பம் அளிக்கக் கூடியவை.

மூவரும் வயதால் மட்டுமன்றி அனுபவத்தாலும் சமகாலத்தவர் (coevals and contemporaries - not only of the same biological age - group but of the sociological age group). இந்திய விடுதலைப் போர் நடந்து கொண்டிருந்த சமயத்து இந்திய இலக்கிய மறுமலர்ச்சிக்கு மூவரும்

செய்த தொண்டு அளப்பரியது. அரசியல், சமயம், தத்துவம், இலக்கியம் ஆகிய நான்கு துறைகளிலும் ஈடுபாடு கொண்டிருந்தவர்களாதலால் இந்தியச் சமுதாயத்தோடு மூவரும் இறுக்கமான உறவு கொண்டிருந்தனர். பாரதி மற்ற இருவருடைய நூல்களையும் பயின்று இருவரையும் பாராட்டினாரேனும் அரவிந்ததோடு மட்டும் நெருங்கிய நட்புடன் வாழ அவருக்கு வாய்ப்புக் கிடைத்தது. அரவிந்தர் தமிழ் இலக்கியம் பற்றிப் பாரதியிடமிருந்து பல கருத்துகளைப் பெற்றிருக்க வேண்டும்; பாரதியின் படைப்பாற்றலும் அவரை ஈர்த்திருக்கும். பாரதி அரவிந்தரிடமிருந்து பெற்றது மிகுதி. அவர்களுக்குள் தொடர்பு ஏற்படாதிருந்தால் பாரதியின் வேதாந்தப் பாடல்களும் கண்ணன் பாட்டும் குயில் பாட்டும் பகவத்கீதை முன்னுரையும் தோன்றியிருக்குமாவென்பது ஐயத்திற்குரியதே. விடுதலைப் போரில் மட்டும் தொடர்ந்து ஈடுபட்டுத் தேசியப் பாடல்களைத் தொடர்ந்து எழுதி விடுதலை வீரராக அவர் மாண்டிருக்கலாம். பாரதி அரவிந்தர் இலக்கியவுறவில் நாம் காண்பது தாக்கம் ஆகும். ஆனால் பாரதி தாகூர் உறவு இத்தகையதன்று; அவர்கள் எழுத்துகளில் காணப்படும் ஒற்றுமைகள் எல்லாம் இந்திய நாட்டிற்குப் பொதுவான அறிவுலகிலிருந்து பெறப்பட்டவை. தாகூரின் கல்வியும் புகழும் பாரதிக்கு ஓர் உந்து சக்தியாக (inspiration) அமைந்தன. அவரது கவிதைகளில் தாகூரின் முத்திரையைக் காணமுடியாது. இவ்விலக்கியவுறவை ஏற்பு (reception) என்றே சொல்ல வேண்டும். மேலைக் கவிஞர்களோடும் ஏனைய இந்திய இலக்கியக் கர்த்தாக்களோடும் எத்தகைய உறவு கொண்டிருந்தாலும் பாரதி தனக்கென அமைந்த மேதைமையும் படைப்புத்திறனும் கொண்டவராயிருந்ததால் தான் பெற்றதையெல்லாம் தனதாக்கி மகாகவியாக முடிந்தது.

* * * * *

26. வாசிப்போன் - அனுபவத் திறனாய்வு

ஒரு நூல் அதனை வாசிப்போரிடம் எத்தகைய மனவுணர்வை ஏற்படுத்துகிறது? படிப்போர் யாவரும் பெறும் அனுபவம் ஒரு தன்மையதா? நூல் கூற முயலும் பொருளும் கற்போன் புரிந்து கொள்ளும் பொருளும் ஒன்றாகவே இருக்குமா? ஒரு நூலைப் பலர் பலவாறு புரிந்து கொள்ளும்போது அப் பல பொருள்களையும் அந்நூல் கூறும் பொருள்களாக ஏற்றுக்கொள்ள வேண்டுமா? சில பொருள்கள் பொருத்தமுடையவை, சில பொருத்தமற்றவை, ஒரு பொருளே சரியானது, மற்றவை தவறானவை, ஒரு பொருள் சிறந்தது, ஏனையவை சிறப்பற்றவை என்றெல்லாம் பேசுவது முறையாகுமா? வாசிப்போன்-அனுபவத்திறனாய்வு (Reader - Response Criticism) எனும் அணுகுமுறை இத்தகைய வினாக்களை எழுப்பி ஆராய்கிறது. அதனோடு அமையாமல் வாசிக்கும் முறையிலும் பனுவல்களைப் புரிந்து கொள்ளும் வகையிலும் நமக்குத் துணை செய்யக் கூடிய கருத்துக்களைத் தரவல்ல முன்மாதிரியான செயற்பாட்டுத் திறனாய்வையும் (Applied Criticism) மேற்கொள்கிறது. வாசிப்போர்-அனுபவத் திறனாய்வாளர்கள் யாவரும் ஒரே குரலில் தங்கள் எண்ணங்களைச் சொல்லவில்லை. அவர்களுள்ளும் கருத்து வேறுபாடுகள் உண்டு. அடினா ரோஸ்மரின் (Adena Rosmarin) "ஓர் இலக்கியம் ஒரு முடிவு பெறாத, அரைகுறையான நிலையில் உள்ள, சிற்பத்தைப் போன்றது, அதனை முழுமையாக, நாம் கற்பனையிலேயே பார்க்க முடியும்; அவ்வாறு முயலும்போது ஏற்கனவே இருக்கின்ற சிற்பத்தின் கூறுகளை அடிப்படையாகக் கொண்டே ஏனைய கூறுகளை நிறைவுசெய்யவேண்டும்" என்று விளக்குவார். இக்குழுவைச் சார்ந்த மற்றைய திறனாய்வாளர்கள் வெவ்வேறு முறைகளையும் திட்டங்களையும் முன்வைப்பர்.

வாசிப்போர்-அனுபவத் திறனாய்வாளர்களுக்குச் சில பொதுவான நோக்கங்களும் உத்திகளும் உண்டு. அவற்றுள் முக்கியமான இரண்டு நோக்கங்கள் வருமாறு: *(1)* ஒரு நூல் அதனைப் படிப்போரிடம் என்ன

எதிர்பார்க்கிறது என்பதைச் சுட்டிக்காட்டல் *(2)* நூலை ஒருவன் எவ்வாறு உள்வாங்கிக் கொள்கின்றானென்பதை விளக்குதல். இந்நோக்கங்களை அடைய அத்திறனாய்வாளர்கள் கையாளும் உத்திகளுள் சில குறிப்பிடத்தக்கவை : *(1)* நூலில் வாசிப்பது பற்றி வரும் நேரடியான ஆசிரியரின் கூற்றுகளையும் குறிப்புகளையும் ஆராய்தல் *(2)* நூலில் வரும் சில சூழல்கள் வாசகன் இருக்கும் சூழலைப் பிரதிபலிப்பதைக் காட்டல். சான்றாக, ஃபிஷ் *(*Fish*)* மில்டனின் விண்ணுலக இழப்பு என்ற காவியத்தில் பதினோராம் பகுதியில் *(*Paradise Lost, Book xi*)* ஆதிமனிதனாகிய ஆதாமிற்கு மைகேல் பாடம் சொல்லுவது மில்டன் தம் நூலைப் படிப்பார்க்கு முதலிலிருந்து இறுதிவரையில் பாடம் சொல்லுவதை ஒக்கும் என்பார். *(3)* வாசிப்போனின் அனுபவம் நூலில் வரும் கதையின் செயல் அல்லது போராட்டம் போன்றது என்பதைச் சுட்டுதல். சான்றாக, ஒரு திறனாய்வாளர், ஹாம்லெட் *(*Hamlet*)* நாடகம் ஒரு நாடகம் பார்க்கும் கூட்டம் தெளிவான முடிவுக்கு வராது திண்டாடுவது பற்றிய துன்பியல் கதையே என்பார்.

இத்திறனாய்வு இந்நூற்றாண்டின் எழுபதுகளில் அமெரிக்காவில் தோற்றம் பெற்றதென்று சொல்லப்படினும் கிரேக்கர்களும் ரோமானியர்களும் பண்டைக்காலத்தே எழுத்தும் மேடைப் பேச்சும் வாசிப்போரிடையேயும் கேட்போரிடையேயும் எத்தகைய தாக்கத்தை விளைவிக்கின்றன வென்பதில் ஆர்வம் காட்டினார்கள் என்பதற்கு அவர்கள் வளர்த்திருந்த ரெடாரிக் *(*Rhetoric*)* என்ற அறிவுத்துறையே சான்றாகும். எத்தகைய சொல்லாட்சிகளும் அணிகளும் பேச்சைக் கேட்பாரை எவ்வெவ்வாறு கவரும் தன்மையுடையவை என்பதை இத்துறை விளக்குகிறது. அரிஸ்டாடில் *(*Aristotle*)* ஒரு துன்பியல் நாடகத்தின் வெற்றி அதனைப் பார்ப்போரின் உணர்வுகளைத் தூய்மைப்படுத்துவதில் *(*Cathartic Power*)* இருப்பதாகக் கருதினார். கவிஞர்கள் தங்களது கவிதைகளைக் கற்போரின் வெறியுணர்வுகளைத் தூண்டிவிட்டுத் தீமை விளைவிப்பார்களென்று பிளேடோ *(*Plato*)* அஞ்சினார்.

நம் தமிழ் மூதாதையர்களும் ஓர் இலக்கியம் கேட்போனிடம் எத்தகைய உடனடித் தாக்கத்தை ஏற்படுத்தவல்லதென்பதில் கவனம் செலுத்தினர். இறையனார் அகப்பொருள் உரையின் பெருமை பேசும்கதை இதனைக் குறிக்கும்.

"ஐயனாவான் உருத்திரசன்மரைத்தரல் வேண்டும்" என்று வேண்டிக்கொடுபோந்து வெளியது உடீஇ, வெண்பூச்சூட்டி, வெண்சாந்தணிந்து, கன்மாப் பலகையேற்றிக் கீழிருந்து சூத்திரப்பொருள் உரைப்ப எல்லாரும் முறையே பொருள் உரைப்பக்கேட்டு வாளா இருந்து மதுரை மருதன் இளநாகனார் உரைத்த விடத்து ஒரோவழிக் கண்ணீர் வார்ந்து, மெய்ம்மயிர் நிறுத்தி, பின்னர்க் கணக்காயனார் மகனார் நக்கீரனார் உரைத்த இடத்துப் பதந்தொறும் கண்ணீர் வார்ந்து, மெய்ம்மயிர் சிலிர்ப்ப இருந்தான், இருப்ப ஆர்ப்பெடுத்து, 'மெய்யுரை பெற்றாம் இந்நூற்கு' என்றார்."

இறைவன் படைத்ததாகக் கூறப்பெறும் வேதத்தினும் மாணிக்கவாசகரின் திருவாசகம் உயர்ந்ததென்று கூறிய சிவப்பிரகாசரும் இம்மரபைப் பின்பற்றியே வாதிடுவார். வேதம்கேட்டு மனம் உருகுவார் யாவரும் இலராகத் திருவாசகம் யாவரையும் உருக்கும் தன்மை கொண்டிருப்பது அதன்சிறப்பை நிலைநாட்டும் என்பது அவர் துணிபு.

விளங்கிழை பகிர்ந்த மெய்யுடை முக்கண்
காரணன் உரையெனும் ஆரணமொழியோ
ஆதிசீர் பரவும் வாதவூர் அண்ணல்
மலர் வாய்ப்பிறந்த வாசகத்தேனோ
யாதோ சிறந்த தென்கு வீராயின்
வேதம் ஓதின் விழிநீர் பெருக்கி
நெஞ்ச நெக்குருகி நிற்பவர்க் காண்கிலேம்;
திருவாசகம் இங்கு ஒருகால் ஓதில்
கருங்கல் மனமும் கரைந்துகக் கண்கள்
தொடு மணல் கேணியில் சுரந்து நீர் பாய
மெய்ம்மயிர் பொடிப்ப விதிர்விதிர்ப்பெய்தி
அன்ப ராகுநர் அன்றி
மன்பதை உலகில் மற்றையர் இலரே.

(நால்வர் நான்மணி மாலை *4*)

திருவாசகம் தம்மீது விளைத்த தாக்கம் பற்றிப்பேசும் வடலூர் இராமலிங்கனார் அது தம் உடலையும் உயிரையும் முழுதுமாக ஆட்கொண்ட இன்ப அனுபவமாக விளக்குவார்:

வான்கலந்த மாணிக்கவாசக! நின்வாசகத்தை
நான் கலந்து பாடுங்கால் நற்கருப்பஞ்சாற்றினிலே
தேன் கலந்து பால்கலந்து செழுங்கனித்தீஞ் சுவைகலந்தென்
ஊன் கலந்து உயிர் கலந்து உவட்டாமல் இனிப்பதுவே!

இந்நூற்றாண்டிலேயே எழுபதுகளுக்கு முன்னால் வாசிப்போன்-அனுபவத் திறனாய்வின் வருகையை முன்மொழிந்த அறிஞர்களும் உண்டு. புதுமைத் திறனாய்விற்கு அடிகோலிய ஐ.ஏ.ரிச்சர்ட்ஸ் (I.A.Richands) தமது செயற்பாட்டுத் திறனாய்வு (Practical Criticism) என்ற நூலில் "ஒரு வாசகனின் வாழ்க்கைச் சூழல் அவனது வாசிப்பைப் பாதிப்பது உறுதி. பலர் கவிதை வாசிப்பில் ஈடுபாடு காட்டுவதற்குக் காரணம் தங்கள் தனிவாழ்க்கையில் நேரும் உணர்ச்சிப் போராட்டத்தின் பிரதிபலிப்பைக் கவிதையில் நாடுதலே" என்பர். இத்தகைய நாட்டத்தை அவர் தவறென்றும் கருதவில்லை. ஒரு வாசகனின் வாழ்க்கை அனுபவங்களும் உணர்ச்சிகளும் இலக்கியங்களில் வெளிப்படுத்தப் பெற்றிருக்கும் உணர்ச்சிகள், நிகழ்ச்சிகள் எந்த அளவுக்கு யதார்த்தமானவை என்பதைக் கண்டறிய உதவும் என்பது அவர் கருத்து.

வாசிப்போன்-அனுபவத் திறனாய்வாளர்கள் தமக்கு முந்தைய தலை முறையைச் சார்ந்த புதுமைத் திறனாய்வாளர்களின் கருத்துகளைச் சாடினார்கள். ஸ்டான்லி ஃபிஷ் எழுதிய கட்டுரைகள் இவ்வணுகு முறையின் தோற்றத்திற்குக் காரணமாயின என்று சொல்லலாம். ஓர் இலக்கியத்தை ஒரு தனிப்பொருளாகப் பார்த்து, அது எவ்வாறு செயல் படுகிறது என்பதைக் கருதாமல் எவ்வாறு இருக்கிறது என்பதை வருணிக்க முயலும் புதுமைத் திறனாய்வு அணுகுமுறை இலக்கியத்தின் தன்மையையும் இலக்கிய வாசிப்பின் தன்மையையும் புரிந்து கொள்ளவில்லையென்று ஃபிஷ் திட்டவட்டமாக அறிவித்தார். இலக்கியம் ஒருவர் படிக்கும் போது தான் வாழ்வு பெறுகிறது என்றும் அதன் ஆற்றலே வாசிப்போரில் விளைக்கும் தாக்கத்தில்தான் இருக்கிறதென்றும் சுட்டிக்காட்டினார். இலக்கியங்களிலிருந்து சில வரிகளை எடுத்து ஆராயும் ஸ்டான்லி ஃபிஷ், "இந்த வரியிலிருந்து நான் பெறும் புத்தொளியும், இவ்வரி என்னில் ஏற்படுத்தும் தாக்கமும் "இது என்ன செய்கிறது?" என்று நான்கேட்ட கேள்வியின் விளைவுகளேயன்றி 'இதன் பொருள் என்ன?' என்ற கேள்வியின் விளைவு ஆகாது" என்று வாதிட்டார். வாசிப்போன்-

அனுபவத்திறவாய்வாளர்கள் மற்றவரைப்போல் அல்லாமல் முற்றுப்பெறாத, அரைகுறையான நூல்களிலும் ஈடுபாடு காட்டினர். ஏனெனில் அவர்கள் படிப்போன் ஒரு கடினமான நூலின் பொருளை அறியமேற்கொள்ளும் போராட்டத்தை விளக்குவதைத் தமது நோக்கமாகக் கொண்டனர்.

ஒரு நூலின் பொருளைஉணர வாசிப்போன் படும்பாட்டை ஜெர்மானியத் திறனாய்வாளரான உல்ஃப்காங் ஐஸர் (Wolf gang Iser) தமது The Implied Reader *(1972),* The Act of Reading : A Theory of Aesthetic Response 1976) போன்ற நூல்களில் தெளிவாக எடுத்துரைக்கிறார். எந்தவொரு நூலிலும் வெறுமைகள் (blanks), பிளவுகள், விடவுகள் (gaps) இருக்கின்றனவென்றும் அவற்றை விளக்கவும் இணைத்துப் பார்க்கவும் பனுவலில் இல்லாதவற்றைப் படைத்துக் கொள்ளவும் படிப்போன் தூண்டப்படுகிறான் என்றும் ஒரு கதையில் சொல்லப்படாத கூறுகள் வாசகனைக் கவர்ந்து கொடுக்கப்பட்ட சூழல்களிலிருந்து அவற்றை நிறைவு செய்து கொள்ளும் பணியில் ஊக்குவிக்கின்றனவென்றம் எழுதப்படாத பகுதியும் எழுதப்பட்ட பகுதியைப் புரிந்து கொள்வதில் அவனில் ஏற்படுத்தும் தாக்கம் குறிப்பிடத்தக்கதென்றும் ஃபிஷ் வாதிடுகிறார்.

பொருளை அறிய வாசிப்போனுக்கு அதிக வேலை வைக்கும் இலக்கியங்களில் அவருக்கு விருப்பம் மிகுதி. அவர் வேறுபடுத்திக் காட்டும் இலக்கியப் படைப்புகள் இரண்டு வகையானவை *(1)* சாதுரியப்படைப்பு (Rhetorical presentation) *(2)* தர்க்கப்படைப்பு (Dialectical). வாசகர்களின் கருத்துகளைப் பிரதிபலித்து அவற்றை உறுதிப்படுத்தும் இலக்கியங்கள் முதல் வகையைச் சார்ந்தவை. வாசகர்களின் சிந்தனையைத் தூண்டி அவர்களாகவே உண்மைகளைக் கண்டுகொள்ளும் முயற்சியில் செலுத்துபவை இரண்டாம் வகையைச் சார்ந்தவை. தர்க்கப் படைப்புகளான இலக்கியங்களில் காணப்படும் திருப்பங்கள், முரண்பாடுகள் ஆகியவற்றை வாசிப்போன் எவ்வாறு கையாளுகின்றானென்பதைச் சுட்டிக்காட்டுவதும் இத்திறனாய்வாளர்களின் கடமையாகும். அன்னார் இத்தகைய முறையை மேற்கொள்ளுதற்குக் காரணம் ஒருநூல் நுவலும் பொருள் என்பது அதன் கூற்றில் புதைந்து கிடைக்கிறதென்று கருதாமல் அதனை ஒரு நிகழ்ச்சியாக எடுத்துக் கொள்வதாகும் என்று ஃபிஷ் விளக்குவார். நூலின் பொருளை ஒரு

நிகழ்ச்சியாகவும் காலம் சார்ந்ததாகவும், வாசிப்போனின் காலம் சார்ந்ததாகவும் (Meaning as located in the reader's time) கருதுவர். ஒருநூல் பொருள் தருவதும் வாழ்வதும் அது படிக்கப்படும் பொழுதுதான். அதுதரும் பொருள் அது எப்பொழுது படிக்கப்படுகிறதென்பதை மிகப்பேரளவில் பொறுத்திருக்கிறது. மில்டனின் காவியமான விண்ணுலக இழப்பு இருபதாம் நூற்றாண்டு நாத்திகனுக்குத் தரும் பொருளினும் வேறுபட்ட பொருள்களையே பதினேழாம் நூற்றாண்டு பியூரிடனுக்குத் (Puritan) தந்திருக்கும் என்பதில் ஐயமில்லை.

இலக்கியம் என்பதை வாசிப்போனின் அறிவில் வாழ்வதாகவும் அறிவார்ந்த நிகழ்ச்சிகளை ஊக்குவிக்கும் பொருள் (Catalyst) ஆகவும் காணுகின்ற திறனாய்வாளர்கள் வாசிப்போனைக் காணும் முறையும் புதிது. வாசிப்போன் ஒரு நூலில் ஆசிரியன் கூறியிருக்கின்ற கருத்துகளைச் செயலிழந்த நிலையில் உள்வாங்கிக் கொள்பவன் அல்லன். அவன் படிக்கும்போது ஒரு செயலை ஆர்வத்துடன் செய்பவனே. இதனால் தான் படிக்கும்போது ஒருவனை 'என்ன செய்து கொண்டிருக்கிறாய்?' என்றால் அவன் 'நான் படித்துக்கொண்டிருக்கிறேன்' என்பான். வாசித்தல் வாளாயிருந்து கொண்டு ஒன்றைப் பெறுதலன்று; துடிப்புடன் மேற்கொள்ளும் ஒரு செயலே, நூல் கூறுவதோடு, கூறாது விட்டதையும் இட்டு நிரப்பும் பணியைச் செய்யும் வாசகனின் இலக்கணத்தையும் திருத்தி வரையறை செய்கிறார் ஐஸர்.

வாசகன் என்பவன் யார்? அல்லது யாரைத் தான் வாசகன் என்று கூறல் வேண்டும்? விஷயமறிந்த வாசகனே (informed reader) வாசகன். தேவையான அனுபவமும் அறிவும் கொண்ட இவனை ஃபிஷ் intended reader என்று அழைப்பார். இத்தகைய வாசகனைக் கருத்தில் கொண்டே நூல் எழுதப்படுகிறது என்பது அவர் விளக்கம். மேலும் அவனுக்கு இலக்கிய வகைகள் அணிகள் பற்றியும் கவிஞன் கையாளும் ஏனைய உத்திகள் பற்றியும் இலக்கியச் சொல்லாடல்களின் தன்மை பற்றியும் தெரிந்திருக்க வேண்டும்; நூல் எழுதப்பட்டுள்ள மொழியில் நல்ல பயிற்சியும் தேவை. வாசகனின் இலக்கணத்தைப் பிற திறனாய்வாளர்கள் வேறுவகைகளிலும் வரையறை செய்கிறார்கள். வெயின் சி. பூத் (Wayne C.Booth) ஒரு நூல் 'படைக்கின்ற' வாசகனைக் கருதப்பட்ட வாசகன் (implied reader) என்று குறிப்பிடுவார். ஜெரார்டு ஜெனத்தும் (Gerard Genelte) ஜெரால்டு

பிரின்சும் (**Gerald Prince**) கதை சொல்லப்படுவோன் (**narratee**) பற்றிப் பேசுவர். கதை சொல்லுவோனுக்கு மறு முனையிலிருந்து சொல்லாடலை ஏற்றுக்கொள்வோனாதலால் இப்பெயர் பெறுகிறான். பூத்தைப்போலவே ஐஸர் 'கருதப்பட்டவாசகன்' என்ற தொடரைப் பயன்படுத்துவார். ஃபிஷ் அறிமுகம் செய்யும் விஷயமறிந்த வாசகனை ஐஸர் கல்வியறிவுடைய வாசகன் (**educated reader**) என்று சுட்டுவார்.

ஜோனதன் கல்லர் விஷயமறிந்த வாசகன் பற்றி ஃபிஷ் அளித்துள்ள விளக்கம் அரைகுறையானது என்று குற்றம் சாட்டினார். அவர் 'கல்வியறிவுள்ள' அல்லது தகுதியுடைய' (**Competent**) வாசகன் கவிதைகளையும் நாவல்களையும் புரிந்து கொள்ளத் தேவையான வாசிப்பு மரபுகளுக்கு அறிமுகமானவனாக இருக்கவேண்டுமென்று கூறி வாசிப்பு மரபுகளைப் பற்றிய விவரங்களைத் தந்தார். இப்பொழுதைய நிலையில் சிந்திப்போமானால் கல்லர் கூறும் தகுதியுடைய வாசகன் பற்றிய வரையறையும் குறையுடையதே. அவர் தகுதியுடைய வாசகன் என்று இலக்கியத்தை இலக்கியமாகப் படிக்கின்ற வாசகனை மட்டுமே குறிப்பிடுகின்றார். இலக்கியம் என்று அவர் பேசுவது பள்ளிகளிலும் கல்லூரிகளிலும் பாடநூல்களாகப் பயிலப்படுபவை. இவை அரசியல், பொருளாதாரக் கோட்பாடுகளின் அடிப்படையில் தெரிவு செய்யப்படுபவை யென்பதை அவர் கணக்கில் எடுத்துக் கொள்ளவில்லை. கல்வி நிறுவனங்களுக்கு அப்பாலும் விரிவு பெறும் அரசியல் சிந்தனைகளின் அழுத்தமான தாக்கம் அவர் கவனத்திலிருந்து தப்பியதைப் பின்வந்தவர்கள் தொட்டுக்காட்டினர்.

வாசிப்போன்-அனுபவத் திறனாய்வு முதலில் வடிவியல் (**Formalism**) அணுகுமுறைக்கும் புதுமைத் திறனாய்விற்கும் அறைகூவலாகத் தோற்றம் பெற்று அவற்றிலிருந்து முற்றிலும் மாறுபட்டதாகக் கருதப்பட்டாலும் இப்பொழுது நுணுக்கமாகப் பார்க்கும்போது, ஐம்பது அறுபதுகளில் பேசப்பட்ட வடிவியல் அணுகுமுறை, எழுபது எண்பதுகளில் பேசப்பட்ட வாசிப்போன் அனுபவத் திறனாய்வைப் பெரிதும் ஒத்திருப்பதைக் காணலாம். பின்வந்த திறனாய்வு அணுகுமுறைகள் எல்லாம் பால் (**sex**), வர்க்கம் (**class**), இனம் (**race**) ஆகியவை பற்றிய கருத்தியல்களில் ஈடுபாடு காட்டி நூலின் சொல்லாட்சியை மட்டும் ஆராயும் புதுமைத் திறனாய்வு அணுகுமுறையைப் புறக்கணித்ததால் இவ்வொருமைப்பாடு மேலும் தெளிவாகத் தெரிய

வழியேற்பட்டது. ஃபிஷ் முதலில் மேற்கொண்ட அணுகுமுறையும் வடிவியலாரின் நுணுக்க வாசிப்பும் (close reading) மிகுதியும் ஒன்றுபடுவதும் புலனாகியது. ஐஸர், ஃபிஷ் ஆகியோரால் புதுமைத்திறனாய்வே புதுவடிவம் பெற்றுத் தொடர்ந்து செல்வாக்கை நிலை நாட்டிக் கொண்டது என்று கருதுவாரும் உண்டு.

எழுபதுகளுக்குப் பிறகு, வாசிப்போன்-அனுபவத் திறனாய்வு தன்னுடைய எல்லைகளை விரிவுபடுத்தி கொண்டு புதிய பல வடிவங்களைப் பெற்றுவருகிறது. இதனால் பனுவலின் ஒருமைப்பாட்டில் (integrity of the text) நம்பிக்கை கொண்டிருந்த வடிவியல் கோட்பாட்டிலிருந்து தன்னைப் பெரிதும் விலக்கிக் கொண்டுள்ளது. சான்றாக, டேவிட் பிளெய்ச் (David Bleich), நார்மன் ஹாலண்ட் (Norman Holland), ராபர்ட் கிராஸ்மென் (Robert Crosman) போன்ற தற்சார்பாளர்கள் (Subjectivists) வாசகர்களே தத்தமக்கு வேண்டியவாறு நூல்களைப் படைத்துக் கொள்பவர்கள் என்று கருதுகின்ற நிலை ஏற்பட்டுள்ளது. வாசிப்போனுடைய அனுபவம் பனுவலால் தீர்மானிக்கப்படுகிறதென்பதைவிட, அவனது தனிப்பட்ட, ஆழமான வேரூன்றியுள்ள, உளவியல் தேவைகளால் தூண்டப்படுகிறதென்பதே பொருந்தும் என்பது இவர்களது துணிபு. வாசிப்போன் நூலில் தன்னையே காண்கிறான்; நூலைத் தன்னைப் பிரதிபலிக்கவும் தன்னை உருவகிக்கவும் பயன்படுத்திக்கொள்கிறான்; தன்னுடைய ஆசைகளைப் பூர்த்தி செய்து கொள்ளும் வடிகாலாக நூலை மாற்றிக்கொள்கிறான். ஒவ்வொரு வாசகனும் ஒரு நூலைத் தன்னுடைய பின்னணிக்கேற்ப வாசித்துக் கொள்வது உண்மையானால் ஒரு நூலைப் பலர் ஒரே விதத்தில் விளக்குவது எவ்வாறு என்ற கேள்விக்குத் தற்சார்பாளர்கள் மாறுபட்ட விடைகளைத் தருகிறார்கள். சில பொதுவான அடிக்கருத்துகள் ஒவ்வொரு நூலிலும் இருப்பதால் ஒரே மாதிரியான விளக்கங்கள் வர வாய்ப்புண்டு என்பர்.

ஃபிஷ் எழுபதுகளின் பிற்பகுதியில் தாம்தோற்றுவித்த வாசிப்போன்-அனுபவத்திறனாய்விலிருந்து விலகிச்சென்று, பல வாசகர்கள் ஒரு நூலை ஒரே விதமாக வாசிப்பதற்கான காரணத்தை வேறு விதமாக விளக்கினார். பொதுவான பண்பாட்டு ஒருமைப்பாடு, ஒரு குழு (interpretive community) ஒரு நூலை ஒரே விதமாகப் படிக்க வழி செய்யும் என்பார். அமெரிக்கக் கல்லூரிகளில் படிக்கும் மாணவர்கள் வகுப்பறையில் கற்க

வேண்டிய ஒரு நாவலையோ, கவிதையையோ வாசிக்கும்போது கையாளும் உத்திகள் பொதுவாக அமையலாம். இவ்வாறான விளக்கக் குழுக்களைப் பற்றி அதிகமாகப்பேச முனைந்துள்ள ஃபிஷ் புதுமைத் திறனாய்வாளர்களிடமிருந்து மாறுபட்டுச் சமுதாய அமைப்பியல்வாதியாகத் (social structuralist) தோற்றம் தருகிறார். ஃபிஷ் தம்முடைய நிலையை மாற்றிக்கொண்டது போல் அணுகுமுறையில் ஏற்பட்டுவருகின்ற மாறுதல்கள் காரணமாக அதை இப்பொழுது வாசிப்போன்-சார்புத்திறனாய்வு (reader - oriented criticism) என்று அழைக்கத் தொடங்கியுள்ளனர். தனிவாசகனின் அனுபவம் பற்றிப் பேசாமல் வாசிக்கும் குழுக்களைப்பற்றி ஆராயத் தலைப்பட்டுள்ளனர். இத்தகைய மாறுபாட்டைத் தூண்டியவர்களில் முக்கியமானவரென்று ஹான்ஸ் ராபர்ட் ஜாஸ் (Hans Robert Jauss) என்பாரைக் குறிப்பிடலாம். அவர் விஷயமறிந்த வாசகன், கருதப்பட்ட வாசகன் பற்றியெல்லாம் பேசாமல் வரலாற்றுச் சார்புடைய ஏற்புக் கொள்கையை (historically oriented reception theory) முன் வைப்பார். ஒரு நூலின் உண்மையான பழைய வாசகர்கள் அதனை எவ்வாறு படித்தார்கள் என்பதில் கவனம் செலுத்தினார். ஒரு நூலிற்குக் கிடைக்கும் வரவேற்பு அக்கால வாசகர்களின் எதிர்பார்ப்புகளைப் பொறுத்து அமையும் என்பது அவர் கருத்து. பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் மத்தியில் பிரெஞ்சு நாவலான மேதாம் பொவாரி (Madame Bovary) பழமையில் பிடிப்புடைய வாசகர்களால் நியதியற்ற வாழ்க்கையைச் சிறப்பிப்பதாக எண்ணப்பட்டு அதனால் கடுமையாகக் கண்டிக்கவும் பட்டது. ஆனால் பின்னால் வந்த வாசகர்களின் எதிர்பார்ப்புகள் அவர்களுடைய பண்பாட்டையொட்டி மாறுபட்டதால் அந்நாவலின் செல்வாக்கு பெருகியது. சிலநூல்கள் எதிர்பார்ப்புகள் மாறும்போது தம் புகழை இழப்பதும் உண்டு. வெள்ளை கருப்பு இனவுறவினைச் சித்திரிக்கும் மார்க்ட்வெய்னின் (Mark Twain) ஹக்கிள் பெரிஃபின் (Adventures of Huckleberry Finn) போன்ற நாவல்கள் வெவ்வேறு தலைமுறை வாசகர்களின் கருத்து மாறுபாடுகளால் மாறுபட்ட வரவேற்புகளைப் பெறுகின்றன. பெண்ணியத்தாரின் வாசிப்புகளால் மார்வெலின் (Andrew Marvell) “அவனுடைய நாணமுடைய காதலிக்கு” (To his coy mistress) என்ற கவிதையின் புகழ் மங்கத் தொடங்கியிருக்கிறது.

பெண்ணியத்தின் தாக்கத்தால் டி.எச். லாரன்சின் (D.H. Lawrence) நாவல்கள் மாறுபட்ட வாசிப்புகளுக்கு உட்படுத்தப்பட்டுள்ளன.

சில பெண்ணியத் திறனாய்வாளர்கள் ஆணாதிக்கச் சமுதாயம் படைக்கின்ற நூல்களை எதிர்வாசிப்புச் செய்யும் வாசகர்களாக (resisting readers)ப் பெண்கள் மாற வேண்டும் என்று வலியுறுத்துகின்றனர். ஆண்கள் எழுதும் நூல்களின் ஆணாதிக்கத் தன்மையை எடுத்துக்காட்டித் தூற்றவேண்டுமென்பது இவர்களது வேண்டுகோள். இதற்காக, ஒரு நூலை வாசிக்கும்போது பெண் பாத்திரங்களை ஆண்பாத்திரங்களாக மாற்றிப் பார்த்தால் ஏற்படும் விபரீதங்களைச் சுட்டிக்காட்டும் உத்தியை இவர்கள் பரிந்துரைப்பர். பெண்களும் ஆண்களும் நூலைப் படிப்பதிலும் எழுதுவதிலும் அடிப்படையான வேறுபாடுகள் உண்டென்று கூறும் பெண்ணியத் திறனாய்வாளர்களும் உண்டு. இவற்றைப் பிறவியிலேயே தோன்றியிருக்கும் வேறுபாடுகளாகக் கருதக்கூடாதென்றும் ஆணாதிக்கச் சமுதாயத்தால் திணிக்கப்பட்ட வேறுபாடுகளாகக் கருதவேண்டுமென்றும் பலர் எடுத்துரைப்பர். ஓரினச்சேர்க்கைத் திறனாய்வாளர்களில் இருபாலரும் (gay and lesbian Critics) அவர்கள் ஒரு நூலை வாசிக்கும் முறையிலுள்ள வேறுபாட்டை வற்புறுத்துவர். ஓரினச்சேர்க்கையில் நாட்டம் கொண்ட ஆணோ, பெண்ணோ, ஓரிலக்கியத்தைப் படிக்கும்போது ஆசிரியரின் நோக்கம்பற்றிக் கருதாமல் தன்னுடைய ஆசைக்கேற்பவே வாசிப்பர் என்பது அன்னார் கருத்து.

இத்தகைய வளர்ச்சி நிலையைப் பார்க்கும்பொழுது வாசிப்போன்-அனுபவத் திறனாய்வு பெண்ணியத் திறனாய்வாளர்களால் எடுத்துக் கொள்ளப்பட்டுவிட்டதோ என்ற ஐயம் எழஇடமுண்டு. இவ்வாறே, சிதைவாக்கத் திறனாய்வோடு பெண்ணியத் திறனாய்வு ஒன்றாகக் கலந்து விட்டதென்று கருதுவாரும் உளர். ஆனால் ஏனைய அணுகுமுறைகளி லெல்லாம் வாசிப்போன்-அனுபவத் திறனாய்வின் தாக்கம் குறிப்பிடத்தக்க தென்பதை மறுக்கமுடியாது. இத்திறனாய்வு அணுகுமுறை புதிய வரலாற்றிய அணுகு முறையோடும் (New Historicism), பண்பாட்டுத்திறனாய்வு அணுகுமுறையோடும் (Culture Criticism) பெரிதும் ஒட்டிச் செல்கிறதென்பதிலும் உண்மை இருக்கிறது. எந்தவொரு நூலின் வாசிப்பையும் மதிப்பீட்டையும் ஒரு சமுதாயம் இனம், நிறம், வகுப்பு வேறுபாடுகள் பற்றிக்கொண்டிருக்கும் எண்ணங்கள் பெரிதும் தீர்மானிக்கின்றன என்பதை இவ்வகை அணுகுமுறை தெளிவாக்குகிறது.

ஐஸர், ஜேம்ஸ்ஜாய்ஸின் யுலீஸிஸ் (Ulysses) என்ற நாவல் பற்றியெழுதியுள்ள கட்டுரையை ("Patterns of Communication in Joyce's

Ulysses") வாசிப்போன்-அனுபவத்திறனாய்வு அணுகுமுறைக்கு ஒரு நல்ல சானறாக, முன்மாதிரியாகக் கொள்ளலாம். இருபதாம் நூற்றாண்டின் தலைசிறந்த நாவலெனக் கருதப்படும் அதனை வாசிக்கும்போது ஒருவன் பெறும் அனுபவத்தைத் துல்லியமாக விளக்குவது அக்கட்டுரை. இந்த நாவல் அயர்லாந்து நாட்டின் டப்ளின் (Dublin) நகர வாழ்க்கையைப் பின்னணியாகக் கொண்டதாயினும் ஹோமருடைய காப்பியத் தலைவனின் பெயரையே தலைப்பாகக் கொண்டுள்ளது. ஆனால் அக்காப்பியத்தின் (Odyssey) பாத்திரங்கள் எவையும் இதில் இடம்பெறவில்லை. டப்ளின் நகர மக்களின் வாழ்க்கை பற்றி ஏராளமான வருணனைகள் இருப்பினும் இந்நாவல் அவ்வாழ்க்கையின் யதார்த்தப் படப்பிடிப்பு என்பதை ஏற்றுக் கொள்ள முடியாது. அது ஒரு யதார்த்த நாவலென்றே கூறமுடியாதென்பார் ஐஸர். ஐரிஷ் மக்களின் வாழ்க்கை நிகழ்ச்சிகள் கூறப்படும்போது வாசிப்போர் ஹோமரின் காப்பிய நிகழ்ச்சிகளோடு அவற்றை இணைத்துப் பார்க்க இடையறாத முயற்சிகளை மேற்கொள்கின்றனர். நாவல் தரும் அனுபவத்தைக் கட்டுப்படுத்தவோ விளக்கவோ ஹோமரின் காப்பியம் போதவில்லை. நார்த்ராப் ஃபிரை, "நாம் ஒரு நூலை வாசிக்கும்போது நம்முடைய கவனம் இரண்டு திசைகளில் ஒரே சமயத்தில் செல்வதைக் காண்கிறோம். ஒன்று வெளிநோக்கியது (Certrifugal); நூலின் சொற்களிலிருந்து அவை குறிக்கும் பொருள்களுக்குச் செல்கிறோம். இன்னொன்று உள்நோக்கியது (Centripetal); இதன் மூலம் நூலின் சொற்களிலிருந்து அவை படைக்கும் சொல்லொழுங்கைக் (Verbal pattern) கட்டமைத்துக் கொள்ள முயல்கிறோம்" என்பார். யுலீஸிஸைப் பொறுத்த மட்டில் நமது வெளிநோக்கிய கவனம் ஹோமரின் காப்பியத்தோடுள்ள இணைவரைகளை ஆராய்வதிலும் உள்நோக்கிய கவனம் நம்முடைய சொந்த வாழ்க்கை அனுபவங்களோடு ஒப்பிட்டுப் பார்ப்பதிலும் செயல்படுகின்றன. இவ்விரண்டையும் கட்டுப்பாட்டிற்குள் கொண்டுவந்து ஒருமைப்படுத்த, நம்மை நாவல் தூண்டுகிறது.

இக்கருத்தை முன்வைத்து விளக்கும் ஐஸர், ஜாய்ஸ் நாவலைக் கொண்டு செல்லும் முறையை விவாதிப்பார். நாவலின் *18* அத்தியாயங்களும் பதினெட்டு விதமான பார்வைகளில் எழுதப்பட்டுள்ளன. நாவல் எனும் இலக்கிய வகை தன்னுடைய குறுகிய கால வரலாற்றில் அடைந்துள்ள பரிணாம வளர்ச்சியில் காணக்கிடக்கும் எல்லாவிதமான குறிப்பிடத்தக்க நடைமாறுபாடுகளையும் ஜேம்ஸ் ஜாய்ஸ் தமது நாவலில் கையாளுகிறார்.

அவரது நாவல் கூறும் பொருளை ஒரு தனி நடை கட்டுப்படுத்தாததால் அதனைப் பலர் பலவாறு புரிந்து கொள்வதும் ஒருவரே வெவ்வேறு வாசிப்பில் வெவ்வேறு விதமாகப் புரிந்து கொள்வதும் இயற்கையென்று வாதிடுவார் ஐஸர். நாம் நாளும் காணும் உலகின் பல்வேறு வகைப்பட்ட ஓவியங்களை இந்நாவலிலிருந்து பெறுபவர் அவற்றை ஒரு வரையறுக்கப்பட்ட ஓவியமாக இணைத்துப் பார்க்க இயலாது. இதனால் இந்நாவலின் வாசகன் அதன் பொருளை அறிய மேற்கொள்ளும் முயற்சி தொடர்ந்து நிகழ வேண்டும். பல இடங்களில் பொருள் அறிதற்கு வாசகன் நாவலோடு ஒன்றித்துப் போய் நாவலில் சொல்லப்படாதவற்றை இட்டு நிரப்பித் தனக்கென்று ஒரு பொருளைக் கொள்ள வேண்டியிருப்பதை ஐஸர் சான்றுகளோடு நிறுவுவார்.

பல ஆங்கிலக் கவிதைகளும் நாவல்களும் இத்தகைய அணுகுமுறையால் விளக்கம் பெற்றுள்ளன.

* * * * *

27. உறை கழி வாளின் உருவு

சங்கச் சான்றோர்கள் எழுதிய கவிதைகளின் வெற்றிக்குக் காரணம் அவர்கள் சொல்லுவதை அழகாகச் சொல்லத் தெரிந்திருந்தது போலவே சொல்லத் தேவையற்றதையும் சொல்லக்கூடாததையும் சொல்லாது விடும் கலையிலும் வல்லுநர்களாய் இருந்தமையே ஆகும். கவிதையின் ஒவ்வொரு சொல்லும் ஒலியும் காட்சியுருவும் கவிதை கூற முனையும் முழுப் பொருளுக்கும் கவிதை படிப்போனிடம் விளைக்கும் இறுதித் தாக்கத்திற்கும் துணை செய்வனவாய் அமையும். இத்தகைய பங்களிப்பைச் செய்யாத எதனையும் கவிதையில் காண்பது அரிது. அகப்பாடல் ஒவ்வொன்றும் ஒரு பாத்திரத்தின் கூற்றாக, ஒரு குறிப்பிட்ட சூழலில் வெளிவரும். இச்சூழலைத் தெளிவுபடுத்தித் திணையும் துறையும் பின்னால் வந்தவர்களால் சேர்க்கப்பட்டன. பேசும் பாத்திரத்தையோ சூழலையோ மாற்றிக் கவிதையைப் படிக்கும்போது கிடைக்கும் பொருள் வேறாவதும் உண்டு. ஐந்திணைப் பாகுபாடு பற்றிய அறிவு கவிதையில் வரும் படிமங்களையும் உள்ளுறை, இறைச்சி போன்ற உத்திகள் தரும் குறிப்புப் பொருள்களையும் உணர ஏதுவாகும். ஒருவர் பால் ஒருவர் காதல் கொண்ட தலைவனும் தலைவியும் தலைவனது தோழனும் தேரோட்டியும் பாணனும் தலைவியின் தோழியும் நற்றாயும் செவிலியும் கவிதை காட்டும் நாடகக் காட்சியின் முக்கியப் பாத்திரங்கள். ஐந்திணைகளுக்குரிய முதல், உரி, கருப்பொருள்கள் பற்றிய மரபு கவிஞனுக்கும் படிப்போனுக்கும் பொதுவானது. இம்மரபு கவிஞனுக்குத் தான் சொல்லவந்ததைச் சுருங்கச் சொல்லவும் ஏற்கனவே வரையறுக்கப்பட்டுள்ள சூழல்களில் ஒன்றைத் தேர்ந்தெடுத்துக் கொண்டு, கொடுக்கப்பட்டுள்ள பாத்திரங்களை வைத்து உளவியல் நாடகம் ஒன்றைத் தீட்டவும் பயன்படுகிறது. இம்மரபுத் திறவுகோல் கொண்டு மேடைத் திரையை விலக்கி வாசிப்போன் நாடகத்தை அகத்தே கண்டு முருகியல் இன்பம் பெறுகிறான்.

அகப்பாடல்களில் பாத்திரங்களின் பெயர்கள் சுட்டப் பெறாமையும் எப்பாத்திரம் எச்சூழலில் பேசியது என்று கவிதையில் விளக்கப்படாமையும் சங்கக் கவிதை மரபின் பெரும் சிறப்பாகும். பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் ராபர்ட் பிரௌனிங், டென்னிசன் போன்றோர் எழுதிய நாடகத் தன்னுரைக் கவிதைகளுக்கும் (dramatic monologues) இருபதாம் நூற்றாண்டில் எஸ்ராபவுண்டு, டி.எஸ். எலியட் போன்றோர் எழுதியவற்றிற்கும் உள்ள வேறுபாடு நோக்கற்பாலது. முன்னவர்களின் கவிதைகளில் யார், எச்சூழலில் பேசுகின்றார் என்ற விளக்கம் கவிதையின் முன்பகுதியில் இடம்பெறும். ஆனால் பின்னவர்களின் கவிதைகளில் இத்தகைய பின்னனி வருணனையைக் காண இயலாது. பிரௌனிங்கின் "ஃபிரா லிபோ லிபி" (Fra Lippo Lippi) என்ற கவிதையையும் டி.எஸ். எலியட்டின் "ஆல்பிரட் புரூப்ராக்கின் காதற்பாடல்" (The Love Song of J. Alfred Prufrock) என்ற கவிதையையும் ஒப்பிட்டுப் பார்க்கின் இது புலனாகும். எலியட் இத்தகைய முயற்சியினை மேற்கொள்ள பிராட்லி (F.H. Bradley) என்ற தத்துவ விற்பன்னரின் தோற்றமும் உண்மையும் (Appearance and Reality) என்ற நூல் கூறும் உடனடி அனுபவம் (immediate experience) எனும் கோட்பாடு காரணம் என்பர். ஒரு கவிதையை வாசிக்கும்போது கவிதைக் கூற்று பிறக்கும் சூழலும் பேசுகின்றவருடைய அடையாளமும் தெரியாதவழியும் கவிதை அனுபவத்தோடு ஒன்றித்துப் போதல் வாசிப்போனுக்கு இயலும் என்ற உண்மையை பிராட்லியிடமிருந்து எலியட் பெற்றார். சங்கக் கவிதையிலே பேசுவோரின் ஊரும் பேரும் சொல்லப்படாமல் சூழல் விளக்கம் இல்லாமல் தலைவன் அல்லது தலைவியின் மனவுணர்வுகள் நுட்பமாகப் படம்பிடித்துக் காட்டப்படும்போது வாசிப்போன் கேட்கின்ற குரலோடு தன்னை இணைத்துக் கொண்டு கவிதையனுபவத்தைப் பெறமுடிகிறது. பேசுவோர் பற்றிய விளக்கம் இல்லாததால் நாம் எதனையும் இழப்பதில்லை. வாசிப்போன் அனுபவத் திறனாய்வு அணுகுமுறையை வைத்துப் பார்க்கும்போது சங்கக்கவிதையைப் படிப்போனிடமிருந்து எத்தகைய ஒத்துழைப்பும் பங்களிப்பும் எதிர்பார்க்கப்படுகிறதென்பதை அறியலாம்.

குறுந்தொகையின் முதற்பாடல் திப்புத்தோளார் இயற்றியது.

செங்களம் படக்கொன்று அவுணர்த்தேய்த்த
செங்கோல் அம்பின், செங்கோட்டு யானை,

கழல்தொடி, சேஎய்குன்றம்
குருதிப் பூவின் குலைக்காந்தட்டே.

இப்பாடலைப்படித்தவுடன் "போர்க்களம் குருதியால் செந்நிறத்தையுடைய களமாகும்படி, அசுரர்களைக் கொன்று அழித்து, குருதியால் சிவந்த அம்பையும் சிவந்த கொம்பையுமுடைய யானையையும் வீரவளையையு முடைய முருகக்கடவுளுக்குரிய இம்மலையானது சிவப்பாகிய பூங்கொத்துள்ள காந்தளை உடையது" என்ற வெளிப்படையான பொருளைத் தருதலால் இது முருகனைப் போற்றும் சமயப் பாடல் எனக் கொள்ளவும் கூடும். முருக வழிபாட்டில் ஈடுபாடுடைய வாசகர்கள் குறுந்தொகையின் கடவுள் வாழ்த்துப்பாடல் முருகனைப் பற்றியிருப்பதையும் குறிஞ்சித்திணைக் கடவுள் முருகன் என்பதையும் அறிந்திருப்பராயின் இப்பாடலும் குறிஞ்சிக் குரிய முருகனின் மலையைப் போற்றி அமைகிறதென்று எண்ணுவர். சமயப்பற்று அதிகம் இல்லாதோர், இது அகப்பாடல் தொகுதியாகிய குறுந்தொகையில் இடம்பெறுகிறதென்பதைக் கருத்தில் கொள்ளாமல், சேயின் போர் வெற்றியைக் கூறும் போர்ப்பாடலாக, புறப்பாடலாக, வாசித்து மகிழவும் வழியுண்டு. சேய் அரக்கரைக் கொன்று குவித்துப் போர்க்களத்தைச் செங்களம் ஆக்கிய மறச்செயலின் மாண்பை ஒரு சில அடிகளில் படம் பிடித்துக் காட்டும் பாடல் என்ற வகையிலும் இது சிறப்புக்குரியதே.

அகப்புறமரபு அறிந்த வாசகர்கள், பாடலுக்குக்கீழ் "தோழி கையுறை மறுத்தது" என்ற குறிப்பையும் "பாங்கியிற் கூட்டத்தை விரும்பிய தலைமகன் செங்காந்தட்பூவைக் கையுறையாகக் கொடுத்துத் தோழியின் பால் தன் குறைகூறியவழி அவள், "இஃது எமது மலையிடத்தும் உள்ளதாதலின் இதனை வேண்டேம்" என்று மறுத்துக் கூறியது என்ற விளக்கத்தையும் மனத்தில் கொள்வாரேல் இப்பாடலைக் கவிஞன் கூற்றாகக் கொள்ளாமல் அகத்திணை மரபில் தோழியின் கூற்றாகக் கொண்டு அதனால் விளையும் நாடகக் காட்சியைக் கற்பனை செய்து பேருவகை அடைவர். அந்நிலையிலும் வேறுபட்ட காட்சிகளைக் கற்பனை செய்து கொள்ளக் கவிதை இடமளிக்கிறது. தலைவனது வரவுணர்ந்து தோழி தலைமகளைக் குறியிடத்துக் கொண்டு சென்று, "நான் செங்காந்தட்பூக்களைக் கொய்து கொண்டு வருவேன்; அவ்விடத்துத் தெய்வம் உண்டாதலால் நீ அங்கு வரல் தகாது; நான் மீண்டும் வருமளவும் நீ இப்பொழிலிடத்தே தங்கியிரு"

என்று அவளிடம் சொல்லிவிட்டு அங்கிருந்து நீங்கித் தலைவனும் தலைவியும் சந்திக்கத் துணை செய்யும் காட்சியாகக் காணலாம். அவனைக் கூடுகவென வெளிப்படையாகக் கூறாமல் இவ்வாறு குறிப்பால் உணர்த்துவதால் குறிப்பெச்சமாகக் கொண்டு இலக்கணக்காரர் அமைதி கூறுவர். இதனைத் தோழி தலைவனுக்குக் கூறுவதாகக் கொள்ளும் வாசகரும் தவறு செய்தவராகார். செங்காந்தள் மலர்கள் எம் மலையிடத்தும் உண்டு; நீர் எங்களுக்கு அவற்றைத்தர யாம் அவற்றைப் பெற வேண்டியதில்லை; இவற்றால் யாம் குறையுடையேம் அல்லேம்" என்று கூறுவதாகக் கொள்ளின் அதனைக் கூற்றெச்சம் என்று இலக்கணக்காரர் ஏற்றுக் கொள்வர். இப்பொருள் கொண்டால், தலைவன் தலைவியைக் காலம் நீட்டாது விரைவில் மணம் செய்து கொள்ள வேண்டுமென்று தோழி அவனுக்கு அறிவுரை கூறுவதாய் அமையக் காணலாம்.

இக்காட்சிகளோடு நில்லாமல், சொல்லாராய்ச்சியில் தலைப்படும் வாசகர் இன்னும் பலபடி மேலே சென்று இன்பம் துய்க்க இடம் உண்டு. இப்பாடலில் சிவப்புநிறம் பெறும் சிறப்பு வெளிப்படையானது. களம் குருதியால் சிவக்கிறது; அம்பு குருதியால் சிவக்கிறது; யானையின் கோடும் குருதியால் சிவக்கிறது; முருகன் சிவந்த மேனி உடையவன்; இம்மலையில் மிகுந்துள்ள பூக்கள் வெண்காந்தள்கள் அல்ல, குருதிபோன்ற செங்காந்தள்கள்; குறிஞ்சித் தெய்வமாகிய முருகனின் சிவப்பு மலை முழுதும் மலராய்க்காட்சி தருகிறது.

இக்கவிதையைப் படிப்பார் யாப்பிலக்கணம் அறிந்திருப்பராயின் இத்தோடு நில்லார். இதில் கூற்றெச்சமும் குறிப்பெச்சமும் வருவதும் இது அளவடியும் அகவல் ஓசையும் கொண்ட நேரிசை ஆசிரியப்பாவாய் அமைந்திருப்பதும் ஒற்று நீக்கி எழுத்தெண்ணிப் பார்க்கின் முதலடியில் பதினோறெழுத்தும் இரண்டாம் அடியில் ஒன்பதெழுத்தும் மூன்றாம் அடியில் எட்டெழுத்தும் நான்காம் அடியில் பத்தெழுத்தும் வந்திருப்பதும் அன்னார்க்குத் தெற்றெனப்புலப்படும்.

நான்கடிகளால் அமைந்த இக்குறுந்தொகைப் பாடலே வாசிப்போர்க்கு வைக்கும் வேலை மிகுதி. இன்னும் பலவடிகள் கொண்ட அகநானூற்றுப் பாடல்களைப் பயில்வார் இந்நூற்றாண்டு வாசகர்களாய் இருப்பின் அவர்களது எதிர்வினை (response) பல முனைகளில் விரிந்து

செல்வது உறுதி. விற்றூற்று மூதெயினனார் எழுதிய மருதத்திணையைச் சார்ந்த அகநானூற்றுப் பாடல் இவ்வாராய்ச்சிக்கு ஏற்றது.

மைப்பு அறப் புழுக்கின் நெய்க் கனி வெண்சோறு
வரையா வண்மையொடு புரையோர்ப் பேணி,
புள்ளுப் புணர்ந்து இனிய ஆக, தெள்ஒளி
அம் கண் இருவிசும்பு விளங்க, திங்கட்
சகடம் மண்டிய துகள்தீர் கூட்டத்து
கடிநகர் புனைந்து, கடவுட்பேணி,
படு மணமுழவொடு பரூஉப் பணை இமிழ,
வதுவை மண்ணிய மகளிர் விதுப்புற்று,
பூக்கணும் இமையார் நோக்குபு மறைய,
மென்பூ வகைப்புன்புறக் கவட்டிலை,
பழுங்கன்று கறித்த பயம்பு அமல் அறுகைத்
தழங்குகுரல் வானின் தலைப்பெயற்கு ஈன்ற
மண்ணு மணி அன்ன மாஇதழ்ப் பாவைத்
தண் நறுமுகையொடு வெண்நூல் சூட்டி,
தூ உடைப் பொலிந்து மேவரத் துவன்றி,
மழை பட்டன்ன மணல்மலி பந்தர்,
இழை அணி சிறப்பின் பெயர் வியர்ப்பு ஆற்றி,
தமர் நமக்கு ஈத்த தலைநாள் இரவின்,
'உவர்நீங்கு கற்பின் எம் உயிர் உடம்படுவி!
முருங்காக் கலிங்கம் முழுவதும் வளைஇ,
பெரும் புழுக்குற்ற நின்பிறை நுதற் பொறிவியர்
உறு வளி ஆற்றச் சிறு வரைதிரை' என,
ஆர்வ நெஞ்சமொடு போர்வை வவ்வலின்,
உறை கழி வாளின் உருவு பெயர்ந்து இமைப்ப,
மறைதிறன் அறியாள் ஆகி, ஒய்யென
நாணினள் இறைஞ்சியோளே - பேணி,
பரூஉப்பகை ஆம்பற் குரூஉத் தொடை நீவி,
சுரும்பு இமிர் ஆய்மலர் வேய்ந்த
இரும்பல் கூந்தல் இருள்மறை ஒளித்தே. (அகநானூறு. *136)*

தலைவன் தன்பால் தவறின்மையையெடுத்துச் சொல்லியும் தலைவி புலவி நீங்காத நிலையில் அவன் நெஞ்சிற்குச் சொல்வதாக இப்பாடல் அமைகிறது. பாடலைப் படித்தவுடன் இச்சூழலை வாசகன் ஊகித்துக் கொள்ளமுடியும். தனக்கும் தலைவிக்கும் முன்பு நடந்த திருமண நிகழ்ச்சியினையும் முதலிரவுக் காட்சியையும் தன்மனக் கண்முன் மீண்டும் கொண்டுவந்து நிறுத்தி அவள் அன்று தன்பால் கொண்டிருந்த கள்ளங்கபடமற்ற அன்பின் தன்மையை நமக்குத் தெறிவிக்கின்றான்.

செம்மறியாட்டின் பின்சந்தினை ஆக்கிய கறியொடு நெய்கலந்த வெண் சோற்றினை இவ்வளவினதென்று கூறமுடியாத வள்ளன்மையோடு உயர்ந்தோர்களை விரும்பி அளித்து, புள் நிமித்தம் நன்றான அளவில், திங்கள் உரோகிணியுடன் கூடிய நன்னாளில், காவலை உடைய திருமண மனையை அலங்கரித்து, கடவுளை வழிபட்டு, முழவொடு முரசு ஒலிப்ப, மணப்பெண்ணை நீராட்டிய மகளிர் தங்கள் கூரிய கண்களால் இமையாது பார்த்துத் தலைவியை விட்டு விரைவில் மறைந்தனர். வாகையிலையினையும் அறுகின் முகையையும் சேர்த்துக் கட்டிய வெண்ணூலைச் சூட்டி, தூயவுடை அணிவித்து, மகிழ்வுடன் நெருங்கி மேகத்தைப் பரப்பினாலொத்த மணல் பரப்பிய பந்தரின் கண்ணே கலன்களை நெருங்க அணிந்த சிறப்பினால் உண்டாகும் வியர்வையைப் போக்கி, தமர் நமக்குத் தலைநாள் இரவில் தலைவியைத் தந்தனர். அப்பொழுது அவளைநோக்கி, வெறுப்பொழிந்த கற்பினை உடைய எமது உயிருடன் பொருந்திய பெண்ணே! வளையாத புதிய ஆடை முழுவதனையும் உடுத்துக் கொண்டு பெரிய புழுக்கத்தையுற்ற நின் பிறைபோன்ற நெற்றியில் தோன்றிய வியர்வையை மிக்க காற்றினால் போக்க வேண்டிச் சிறிது பொழுது திறப்பாயாக என்று அவள் போர்த்திருந்த போர்வையை இழுத்தேன். உடனே உறையினின்று கழிந்தவாளைப் போல் அவள் மேனி விளங்க, அதனை மறைக்கும் திறத்தை அறியாளாய், அழகிய மலரைச்சூடி, பெரிய பலவாகிய கூந்தலை உடையவள், ஆம்பலின் அழகிய மாலையை நீக்கி, இருளில் ஒதுங்கி நின்று, கூந்தலால் மறைத்துக் கொண்டு மெல்ல நாணமுற்றுத் தலை கவிழ்ந்து நான் செய்த குறும்பினை விரும்பிக் கைதொழுது வணங்கினாள்.

இக்காட்சியைப் படம்பிடித்துக் காட்டுவதோடு கவிதை முடிந்து விடுகிறது. எஞ்சியவற்றைக் கற்பனை செய்துகொள்ள வேண்டியது வாசகனின் கடமை. அதற்குத் துணை செய்யும் குறிப்புகள் சில கவிதையில் இருக்கின்றன. களவின் வழி நிகழ்ந்த கற்புக்கு இப்பாட்டை நச்சினார்க்கினியர் சான்றாகக் காட்டுவார். அக இலக்கிய மரபுகளை அறிந்த வாசகனுக்கு மருதத்திணையைச் சார்ந்த இப்பாடலில் வாயில் மறுத்த தலைவியை நினைந்து தலைவன் மனம் வெதும்பிக்கூறும் சூழல் இதுவென்பது எளிதில் தெரியும். தன்னைத் காதலித்து மணம்புரிந்து கொண்டவள், முதல் இரவில் தீராக் காதலை நாணத்தோடு வெளியிட்டவள், இன்று எவ்வளவு சொல்லியும் ஏற்காது ஊடுகின்றாளே என்று நெஞ்சொடு வருந்திக்கூறுகிறான் என்பதை அறியும்போது தத்தம் திருமண நாளையும் முதலிரவு நிகழ்ச்சியையும் நினைவு கூர்ந்து உணர்ச்சி வயப்படுவர் என்பது திண்ணம். அன்னாரது கற்பனை கவிதை நிகழ்ச்சியிலிருந்து நெடுந்தூரம் செல்ல அவர் நீடு நினைந்து கழிபேருவகையோ பெருந்துயரமோ அடையவும் வாய்ப்புண்டு.

ஆங்கில இலக்கியம் பயின்ற தமிழ்வாசகர்க்கு இதனையொத்த ஆங்கிலக்கவிதைகள் நினைவிற்கு வரலாம். டன் (Donne)னின் கவிதையறிந்தோர் அவரது காதல் பற்றிய கவிதைகளையும், சிறப்பாக, அவரது 'படுக்கைக்குப்போகும் மனைவிக்கு" (To His Mistress Going to Bed) எனும் கவிதையையும், அகநானூற்றுக் கவிதையோடு ஒப்பிட்டுப் பார்க்கத் தூண்டப்படுவர்.

வருக, பெண்ணே, வருக, ஓய்வை
எப்பொழுதும் என் ஆண்மை வெறுக்கிறது;
வேலையில் இறங்கும்வரை நான்
வேதனையில் வீழ்கிறேன், போரிட
வில்லையாயினும் எதிரியை நேரில்
காணும்போது சும்மா நிற்பதாலும்
ஒருவன் பலசமயங்களில் அசந்து
போவதுண்டு; விண்ணுலகம் போல்
சுடர்விட்டு அதனினும் அழகிய
உலகைச்சூழ்ந்திருக்கும் அந்த
உள்ளாடையைத் தூக்கி யெறி;

நீ அணிந்திருக்கும் ஒளி வீசும்
மார்புக்கவசத்தின் கொக்கியை
நீக்கிவிடு; அப்பொழுதுதான்
அடுத்தவர் செயலில் அக்கறைகாட்டும்
மூடர்களின் கண்கள் அங்கேயே
நின்றுவிடும்; உன் படுக்கைநேரம்
வந்து விட்டதென்பதை உனக்கும்
எனக்கும் உள்ள ஒத்துணர்வு
எனக்குச் சொல்கிறது; எனவே
இறுக்கமான நாடாவிலிருந்து
விடுதலைபெறு; அந்த யோகக்கார
அரைத்துணியையும் தூக்கியெறி;
அவ்வளவு அருகில் இருப்பினும்
அது வாளா இருக்க முடிவது கண்டு
அழுக்காறு அடைகிறேன்.
உன்அங்கி அறவே நீங்கி அது
வெளிப்படுத்தும் அழகு மலையின்
நிழல் மறைத்திருக்கும் மலர்வனம்
போன்றது. கம்பித்தலை அணியை
நீக்கிவிட்டு உன்மேல் வளர்ந்துள்ள
முடிமகுடத்தைக் காட்டு; இப்பொழுது
அக்காலணிகளையும் எறிந்துவிட்டு
இப்புனிதமான காதல் கோவிலில்,
இம்மென்மையான படுக்கையில்,
அச்சமின்றி அடியெடுத்து வை;
இத்தகைய வெள்ளை அங்கிகளில்
விண்ணுலகத் தேவ தூதர் மனிதரால்
வரவேற்கப்படுவது வழக்கமே.
தேவதையான நீ முகம்மதின் சுவர்க்கம்
போன்ற மேலுலகை உன்னோடு
கொண்டு வந்திருக்கிறாய்; கொடிய
ஆவிகளும் வெள்ளை உடை கொள்ளினும்
நாம் இதைக்கொண்டு பேயிடமிருந்து

தேவதைகளை எளிதில் பிரித்தறியலாம்.
அவை நம்ரோமங்களை நிமிர்த்தும்;
இவை நம் சதையைச்சுண்டி எழுப்பும்.
என்னுடைய அலையும் கைகளுக்கு
உரிமைகொடு; அவை முன்னும் பின்னும்
இடையிலும் கீழும் மேலும்
திரிய அனுமதி. ஓ! என் அமெரிக்காவே!
நான் புதிதாகக் கண்டு கொண்ட
நிலமே, என் ஆட்சியில் உள்ள நாடே,
ஓர் ஆணின் ஆளுகையில் பெரிதும்
பாதுகாப்பில் இருப்பாய்; என்னுடைய
விலை மதிப்பற்ற கற்களின் சுரங்கமே,
என் சாம்ராஜ்யமே, நான் எவ்வளவு
வரம்பெற்றவனாக இருந்தால்
உன்னைக் கண்டு பிடித்திருப்பேன்.
இக்கட்டுகளில் நுழைவது விடுதலை
பெறுவதாம். என்கை பட்ட இடமெலாம்
என் முத்திரை அழுந்தப் பதியும்.
முழுநிர்வாணம்! எல்லா இன்பங்களும்
உன்னால் தான்; உடல் நீங்கிய ஆன்மா
போல் உடை நீங்கிய உடலே முழு
இன்பத்தைத்துய்க்க இயலும்.
பெண்களாகிய நீங்கள் அணியும்
விலைமதிப்பற்ற கற்கள் அடலண்டாவின்
பந்துகளைப் போன்றவை; அவற்றுள்
ஒன்றை ஒரு மடையனின் கண்கள்
கண்டவுடன் அவன்மனம் அவர்களை
மறந்து அவற்றை நச்சி அலையலாம்.
எல்லாப்பெண்களும் இவ்வாறு உடை
அணிவது ஓவியங்களும் புத்தகங்களும்
கீழான ஆண்களுக்காகக் கவர்ச்சியான
மேலுறை பெற்றிருப்பது போன்றது.
அவர்களே மறைபொருள் மிக்க நூல்கள்

ஆவர்; எம்மைப்போன்றோர்
மட்டும் அன்னார் கருணை பெருமைப்
படுத்த அவற்றை வெளிப்படக் காணல்
கூடும். எனவே, நான் அறியுமாறு
உன்னை, மகப்பேறு பார்க்கும்
மருத்துவச்சியிடம் காட்டுவதுபோல்,
தாராளமாகக் காட்டு. எல்லாவற்றையும்
நீக்கிவிடு. இந்தமெல்லிய வெள்ளைத்
துணியும் போகட்டும். இங்குக்கடும் தவம்
இல்லை; புனிதம் அதனினும் இல்லை,
வெள்ளைக் கிங்கேது வேலை?
உனக்குக் கற்பிக்க நான்முதலில்
பிறந்த மேனியாகிறேன். அதன்பின்
உனக்கு எதற்கு ஓர் ஆணினும்
அதிக மான மறைப்பு?

தம் கவிதைத் தொழிலைத் தொடங்கிய காலத்தில் டன்னால் எழுதப்பெற்ற காதல் கவிதைகளில் இது ஒன்றாகும். இதில் கலைத் திறனையும் கற்பனையாற்றலையும் விட, தரக்குறைவான நகையுணர்வும் குறும்பும் சமத்காரமும் மேலோங்கியிருக்கக் காணலாம். படுக்கையிலிருக்கும் காதலன் தன் காதலியை உடையைக் களைந்து விட்டுப் படுக்கைக்கு வருமாறு வற்புறுத்துவதாக அமையும் ஒருநாடக நிகழ்ச்சி இங்குக் கவிதையாக்கப் பட்டிருக்கிறது. ஏனைய பல காதல் கவிதைகளில் கலைப்பண்பு மேலோங்கியிருக்க, விரசத்தில் விழுந்துவிடாமல் விளிம்பில் நின்று கொண்டு வாசகனைத் தடுமாறவைப்பது டன்னின் வழக்கம். ஆனால் இக்கவிதையில் ஆபாசத்தில் அழுந்திக் காமவுணர்வைத் தூண்டுவதில் அவர் சற்றும் தயக்கம் காட்டவில்லை. கவிதையின் இறுதியில் காமத்தை ஆன்மிக இன்பமாக உயர்த்திக்காட்டுவதிலும் காதலியோடு கூடுவதை இறையனுபவமாகக்காட்டி வாதிடுவதிலும் வெற்றி பெற்றார் என்று சொல்ல வழியில்லை. உடலின்பம் மிகவும் கொச்சைப்படுத்தப் பட்ட அளவில் கவிதையின்பம் குறைய அருவருப்புணர்வு தவிர்க்க முடியாததாகி வாசகன் திண்டாடுகிறான்.

டன் வாசகனிடம் இதாலியக்கவிஞன் பெட்ரார்க்கின் காதல் கவிதை பற்றிய அறிவை எதிர்பார்க்கிறார். உடலுக்கும் ஆன்மாவிற்கும் உள்ள உறவு பற்றிய விவாதம் பிளேடோ (Plato), ஆவிட் (Ovid) ஆகியோருடைய கருத்துகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு டன்னின் காலத்தில் பரந்தஅளவில் நிகழ்ந்து வந்த ஒன்றாகும். உடலை ஆன்மாவிற்கு வாய்த்த தற்காலிக உறையாகவும் காதலன் புலனின்பத்தையும் கடந்து ஆன்மிகவுறவில் நாட்டம்கொண்டு காதலியோடு பெறும் இன்பத்தை இறையனுபவமாக வுயர்த்திக் கொள்ளவேண்டுமென்றும் பிளேடோ கட்சியினர் வாதிட்டனர். ஆனால் ஆவிட் கட்சியினர் இது அபத்தமான சிந்தனையென்றும் காதல் என்பது உடல் இன்பத்தை மட்டும் மையமாகக் கொண்டதென்றும் காதலுக்கும் காமத்திற்கும் வேறுபாடு இல்லையென்றும் பேசினர். டன்னின் கவிதையைப் படித்த அவர் காலத்து வாசகர்கள் ஆவிடின் எழுத்தகளுக்கு டன் கடன்பட்டிருப்பதையும் உடல் கட்சியையே அது வலியுறுத்துவதையும் உணர்ந்திருப்பர். புணர்ச்சியைப் போராகவும் காதலியை அன்புள்ள எதிரியாகவும் தேவதையாகவும், காதல் அனுபவத்தைச் சமயவுணர்வாகவும் காதலியின் உடல் கூறுகளைப் பெருஞ்செல்வங்களாகவும் புதையல்களாகவும் அவர் வருணித்திருப்பது, பெட்ரார்க்கின் மரபுகளைப் பின்பற்றியென்பதையும் டன்னின் சமகால வாசகர்கள் அறிந்திருப்பர். கவிதையின் இறுதிப்பகுதி வாசகர்களிடம் அதிகம் எதிர்பார்த்தாலும் காதலியின் மறையுறுப்பைக் காண்பதே கடவுள் தத்துவத்தை அறிந்து கொள்வதற்குச் சமம் என்று அவர் வாதிடுவது எடுபடாமல் போகிறது.

இக்கவிதையை விமரிசிக்கும் கிளே ஹண்ட் (Clay Hunt) என்ற மேலைத்திறனாய்வாளரும் டன்னின் கலையாற்றல் இங்குப் பளிச்சிடவில்லையென்றும் காதலன் முன்வைக்கும் வாதங்களிலும் தரக்குறைவான இரு பொருள் தொடர்களிலும் டன்னின் அடாவடித் தனமும் தரக்குறைவான சமத்காரமும் முன்னிற்கின்றன வேயன்றி அவரது கவிதையாற்றல் மங்கிப்போகிறதென்றும் கூறுவார். இக்கவிதையிலிருக்கும் செயற்கைத் தன்மையும் படாடோபமும் அகநானூற்றுக் கவிதை முற்றும் புறக்கணித்தவையாகும். தமிழ்க் கவிதையின் இயக்கம் இயற்கையானது; கலைத்திறனை மறைத்த கலைப்படைப்பாகும். கவிதையின் தலைவன் பல ஆண்டகளுக்குமுன் நிகழ்ந்த மணவிழாவையும் முதலிரவையும் நினைவு கூர்வதாக அமைந்திருப்பதே கவிஞனின் கற்பனை ஆற்றலைப்

புலப்படுத்துகிறது; கவிதை நிகழ்ச்சியின் விரசத்தைப் போக்க இவ்வுத்தியும் துணைசெய்கிறது. மணமேடையிலிருந்த வாசகனை மெதுவாகப் புதுமணத் தம்பதிகளின் படுக்கையறைக்கும் நாணிக் குறுகும் தலைவியின் பேரழகு கொண்ட உடலுக்கும் கவிதை அழைத்துச் செல்கிறது. வாசகனைப் பொறுத்த மட்டில் ஆங்கிலக்கவிதை தோல்வியுற, தமிழ்க் கவிதை வெற்றி பெறுவதற்கான முக்கியமான காரணம் ஆண் பெண் உடலுறவு நிகழ்ச்சியைச் சித்திரிக்க முயலும் இருகவிஞர்களில் டன் வாசகனின் கற்பனைக்கு எதையும் விட்டு வைக்காமல் எல்லாவற்றையும் வெளிப்படையாகச் சொல்ல, விற்றூற்று மூதெயினனார் தான் சொல்வதைவிட வாசகனின் கற்பனைக்கு அதிமாக விட்டு விடும் கலைப் பண்பேயாகும்.

* * * * *

28. நடையியல்

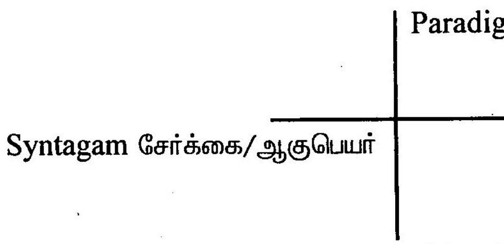
ஓர் எழுத்தாளன் கையாளுகின்ற மொழி நடையை அறிவியல் முறையில் ஆராய்வது நடையியல் (stylistics) ஆகும். கிரேக்க, ரோமானிய நாடுகளில் பழங்காலத்திலேயே சொற்பொழிவாளர்களின் மொழி நடையை விளக்குவதற்கான கோட்பாடுகளையும் அணிவகைகளையும் வகுத்து 'ரெடரிக்' (Rhetoric) எனும் துறையை வளர்த்திருந்தனர். நாம் இப்பொழுது நடையியல் என்று அழைக்கும் துறை ரசிய வடிவியலார்களுக்கும் (Russian formalists) பிராக் மொழியல் குழுவினர்க்கும் (Prague linguistic Circle) மிகவும் கடன்பட்டிருக்கிறது. இவ்விரண்டு கூட்டத்தார்க்கும் இணைப்புப் பாலமாகச் செயல்பட்ட ரோமன் ஜேகப்சன் (Roman Jacobson) என்ற விற்பன்னர் நவீன நடையியல் வளர்ச்சிக்கும் பெரிதும் துணைபுரிந்தார். அவருக்குப்பின் நடையியல் மேலும் மேலும் நுட்பமான வளர்ச்சியைப்பெற்றது. தற்கால நடையியல் வல்லுநர்களில் மைகேல் ரிபடேர் (Michael Riffaterre) தலை சிறந்தவராகக் கருதப்படுகிறார். அவர் நடையியலைத் தற்சார்பற்ற, அறிவியல் துறையாகவே வளர்க்க முற்பட்டவர். இலக்கியத் திறனாய்விற்கும் நடையியலுக்கும் நெருக்கமான நல்லுறவை ஏற்படுத்தியவர் ரோஜர் பௌலர் (Roger Fowler). அவர் கவிதைகளை ஆராய மேற்கொண்ட நடையியல் அணுகுமுறை அவற்றின் மொழியியல் கூறுகளைச் சுட்டுவதோடு திறனாய்வு விளக்கத்தையும் உள்ளடக்கியது.

ரசிய வடிவியல் வாதம் (Russian Formalism) ஒரு வகையில் அமெரிக்கப் புதுமைத் திறனாய்விற்கும் இன்னொரு வகையில் அமைப்பியல் வாதத்திற்கும் (Structuralism) முன்னோடியாக அமைந்தது. அது இலக்கியங்களை ஆராயும் போது இலக்கியத் தன்மைக்கே முதலிடம் கொடுக்கவேண்டுமென்றும் பிறதுறை அறிவையும் இலக்கியத் தொடர்பற்ற மேல்வரிச் சட்டங்களையும் உள்ளே கொண்டு வருவது சரியன்றென்றும் வற்புறுத்தியது. ரசிய வடிவயலார் கவிதையாக்கம் ஒரு புதிர் என்பதிலோ படைப்பாற்றல் தெய்விகத்தன்மை கொண்டதென்பதிலோ நம்பிக்கை

உடையவர்கள் அல்லர். இலக்கியத்தைத் தத்துவத்திற்கோ சமூகவியலுக்கோ ஒரு மாற்றாக ஏற்கவும் மறுத்தனர். இக்குழுவைச் சார்ந்த பாரிஸ் ஐகன்பாம் (Boris Eichenbaum) ஓர் இலக்கியம் என்பது செய்யப்படுவது, கலைப்பண்பு உடையது, செற்கையானது என்று விளக்கினார். (தமிழர்கள் 'செய்யுள்' என்று பெயரிட்டமை இங்கு ஒப்புநோக்கற்பாலது.) இலக்கியம் அடிப்படையில் ஒரு மொழியியல் அல்லது குறியியல் விளைவு (a linguistic or semiotic Phenomenon) என்பது அவர் நம்பிக்கை. கவிஞனுடைய தொழில் மொழியைப் பல்வேறு வகைகளில் கையாளுவதே தவிர வாழ்க்கையைப் படம் பிடித்துக்காட்டுவதன்று. இலக்கிய அறிஞன் இலக்கியக்கூறுகளின் தனித்தன்மைகளை இலக்கிய அறிஞன் என்ற முறையில் ஆராய்வதிலேயே முழுமூச்சுடன் ஈடுபடல் வேண்டும். இலக்கியங்களை இலக்கியமற்ற நூல்களிலிருந்து வேறுபடுத்திக் காட்டுவது அவற்றின் பொருண்மை அல்லது உள்ளீடு அன்று; அது சொல்லப்பட்டிருக்கும் விதமே. இன்னொரு வடிவியலாரான சிர்முன்ஸ்கி, (zirmunskij) கவிதையை 'சொற்கலை' என்றே வரையறை செய்தார். உருவகங்கள், காட்சிபுருக்கள் ஆகியவற்றிற்கும் அவர்கள் உயர்வான இடம் அளிக்கவில்லை. அவையும் கவிஞன் கையாளும் ஏனைய இலக்கியக் கருவிகளைப் போன்றவையே என்பது அவர்கள் முடிவு.

வடிவியலார், சாதாரணப் பேச்சை ஒருசில உத்திகளைக் கையாண்டு மாற்றப்பட்டதே கவிதையென்றும் அதற்குச் சந்தம் (rhythm) இன்றியமையாததென்றும் கருதினர். புதுமைத் திறனாய்வாளர்களைப் போன்றே அவர்களும் ஓர் இலக்கியத்தை முழுமையாகப் பார்க்கவேண்டுமென்றும் வடிவம் (form), உள்ளடக்கம் (content) ஆகியவற்றுள் ஒன்றிலிருந்து மற்றதைப் பிரிப்பது தவறென்றும் வாதிட்டனர். வடிவம் என்பது உள்ளடக்கத்தோடு உயிர்த்தொடர்பு கொண்டது; வெறும் வெளிப்பூச்சோ அல்லது ஆடம்பரத்திற்காகச் சேர்க்கப்படும் ஆபரணமோ அன்று, பொருளை உண்டாக்கும் ஆற்றலும் வடிவத்திற்கு உண்டு. ஓர் இலக்கியத்தின் தனித்தன்மை அதன் இலக்கியத் தன்மையே என்று கருதிய வடிவியலார், அது உலகப் பொருள்களை அன்னியப்படுத்திப் (defamiliarize) புதுமையாகப் பார்க்கிறது என்றும் கலை, தன்னாட்சியும் (autonomous) தன்னுணர்வும் (self - reflexive) கொண்ட நடவடிக்கை என்றும் விளம்பரப்படுத்தினர். இக்கருத்துகளையெல்லாம் ஜேகப்சன் தம்மொழியியல் சார்ந்த கவிதையியலில் மேலும் விரிவுபடுத்திப் பேசினார்.

ஜேசப்சனின் மொழிக்கோட்பாடு சசூரின் (Saussure) கருத்துகளுக்குக் கடன்பட்டிருக்கிறது. மொழிக்கும் பொருண்மைக்கும் (language and meaning) உள்ள தொடர்பை மூன்று நிலைகளில் காணலாம்; குறிப்பான் (signifier), குறிபடு பொருள் (signified) சுட்டப்பெறும் பொருள் அல்லது பண்பு (referent). மொழியின் செயல்பாட்டை நுட்பமாக ஆராய்ந்த ஜேகப்சன் கீழ்க்கண்டவாறு விளக்கினார் :



வரைபடத்தின் படுக்கைக்கோடு, தனிச்சொற்களை ஒன்றோடொன்று இணைத்துப் பொருள்தரும் தொடர்களை (syntagmatic chain) ஆக்குவதற்கான இலக்கண விதிகளையும் மரபுகளையும் குறிக்கின்றது. செங்குத்துக்கோடு, இலக்கண விதிகள் அனுமதிக்கின்ற பலவிதமான சொற்களிலிருந்து தேவையானவற்றையும் ஏற்றவற்றையும் தேர்ந்தெடுப்பதைக் (pradigmatic selection) குறிக்கிறது.

எழுவாய் - செயப்படுபொருள் - பயனிலை என்ற இலக்கணச் சேர்க்கையை எடுத்துக்கொண்டோமானால் "அவன் பாடம் படித்தான்" என்ற வாக்கியம் அதற்குப் பொருத்தமாக அமையலாம். ஆனால் செங்குத்துக் கோட்டிலிருந்து வேறு பயனிலைகளையும் செயப்படுபொருள்களையும் சேர்த்து

அவன் பாடம் எழுதினான்
அவன் நூல் எழுதினான்
அவன் படம் வரைந்தான்

என்றெல்லாம் வாக்கியங்களை அமைக்கமுடியும். ஆனால் 'அவன்' என்பதை 'அவள்' என்று மாற்றிவிட்டோமானால் சேர்க்கை இலக்கண விதிக்கேற்ப

அவள் பாடம் எழுதினாள்
அவள் நூல் எழுதினாள்
அவள் படம் வரைந்தாள்

என்று வாக்கியங்களை மாற்றவேண்டும். ஜேசப்சன் குறிப்பிடும் சமன்பாட்டுக் கொள்கை இவ்விரண்டு கோடுகளையும் பொருத்தமாக இணைப்பதில் இருக்கிறது.

ஒருமரம் பாடம் படித்தான்
அவன் ஒருமரம் படித்தான்
அவன் பாடம் ஓடினான்

என்பன போன்ற வாக்கியங்கள் ஏற்றுக் கொள்ளப்படமாட்டா. ஆனால் ஒரு கவிதையிலோ அல்லது ஒரு குறிப்பிட்ட சூழலிலோ, இலக்கண விதிக்குப் புறம்பான "ஒருமரம் பாடம் படித்தான்" என்ற வாக்கியம் வருமானால் அங்கு 'ஒரு மரம்' உருவகமாகப் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது என்பதை உணரலாம்.

மொழியின் இத்தகைய செயல்பாட்டைக் கவனத்தில் கொண்டு ஜேகப்சன் கவிதையென்பது சமன்பாட்டு நியதியைத் தேர்வுக்கோட்டிலிருந்து சேர்க்கைக் கோட்டிற்கு எடுத்துச் செல்கிறது ('The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination') என்று விளக்கினார். கவிதைக்கு உருவகமும் உரைநடைக்கு ஆகுபெயரும் பெரும்பாலும் ஏற்றவை என்பது அவர் கருத்து. இவ்வுலகில் முன் தொடர்புள்ள இரண்டு நிலைகள் அல்லது கூறுகளின் ஒப்பீடு ஆகுபெயரில் (metonymy) அடங்கியுள்ளது. 'செங்கோல்' அல்லது 'முடி' அரசனைக் குறிக்கலாம். இங்கு மொழியானது வெளியுலகில் காணும் காட்சியைப் பிரதிபலித்து வெளிப்படுத்துகிறது. ஆனால் உருவகத் (metaphor)தைப் பொறுத்தமட்டில் மொழிக்கும் யதார்த்தத்திற்குமுள்ள தொடர்பு பலவிதமாகச் சிதைக்கப்பட, தேர்வுக்கோடு பயன்படுத்தப் படுகிறது. ஆகுபெயர் சுட்டும் உறவு தர்க்க ரீதியானது (logical); வெளிப்படையான பொருத்தம் கொண்டது. உருவகம் தர்க்கத்தை மீறுவது (illogical); புதிய, எதிர்பாராத உறவுகளைப் படைப்பது. (நம்முன்னோர்கள் உவமையே எல்லா அணிகளுக்கும் அடிப்படையானது என்றும் 'ஒன்றன் பெயரால் அதற்கியை பிறிதைத் தொன்முறை உரைப்பன ஆகுபெயரே' என்றும் வரையறுத்தது இங்கு மனங்கொளத்தக்கது.)

ஜேகப்சன், கவிதை எவ்வாறு உருவகம் போன்ற அணிகளையும் ஒலித்தொகுதிகளையும் இணைக்கிறது என்பதையும் நுட்பமாக விளக்குகிறார். மொழியின் செயல்பாடுகளாக referential, expressive, conative, phatic, metalingual, poetic என்பவற்றை அடையாளம் காட்டும் ஜேகப்சன் அவற்றிற்குப் பொருத்தமான கூறுகள் என்று context,

addresser, addressee, contact, code, message ஆகியவற்றைக் காட்டுகிறார். இவ்விணைப்பைக் கீழ்க்கண்ட படம் தெளிவாக்கும் :

Context *(சூழல்)*
(referential)

Message *(செய்தி)*
(poetic)

Addresser *(பேசுவோன்)*
(emotive)

Addressee *(பேசப்படுவோன்)*
(conative)

Contact (தொடர்பு)
(phatic)

Code (மொழிக்குறி)
(metalingual)

மனிதவாழ்க்கையின் பல்வேறுபட்ட சூழல்களில் ஒருமொழியின் இலக்கணமும் சொற்களும் எவ்வாறு பயன்படுகின்றன என்பதை விளக்கும் ஜேகப்சன், கவிதைமொழி ஏனைய சூழல்களில் செயல்படும் மொழியிலிருந்து எவ்வாறு வேறுபடுகின்றதென்பதை அடிக்கோடிட்டுக்காட்டுகிறார். மொழிகளின் கவிதைச் செயல்பாடு செய்தியோடு அவரால் இணைத்துப் பேசப்படுவதும் நோக்கற்பாலது. ஆனால் கவிதை மொழி அவர் குறிப்பிடும் ஆறு செயல்களையும் செய்யவல்லது என்பதை அவர் புரிந்து கொள்ள முடியாமல் போனது வியப்பிற்குரியது. ஷேக்ஸ்பியரின் *129* ஆவது சானெட்டில் மொழியின் செயல்பாட்டைத் துருவித்துருவி ஆராயும் அவர் அது கவிதையின் கலைச் சிறப்பிற்கும் கவிதைதரும் முருகியல் இன்பத்தை மிகுவிக்கவும் எவ்வாறு துணை செய்கிறதென்பதைத் தொட்டுக் காட்டவில்லை.

விடோசன் *(H.G.Widdowson)* என்ற நடையியல் விற்பன்னர் நடையியல் பற்றிய தமது கட்டுரை ஒன்றில் நடையியல் ஆய்வு மேற்கொள்ளக்கூடிய அணுகுமுறை ஒன்றை விளக்குகிறார். அவர் கூற்றுப்படி, நடையியல் ஆய்வின் நோக்கம் செய்திகளை வெளியிட ஒரு மொழியின் சொற்களும் தொடர்களும் எவ்வாறு பயன்படுத்தப்

பெறுகின்றன என்பதைக் கண்டறிவதே. மொழியின் சமுதாயப் பயன்பாட்டைப் பற்றிய ஆய்வே நடையியல் என்பது; அது சமுதாய மொழியியல் (sociolinguistics) என்று அழைக்கப்படும் அறிவுத் துறையின் ஒரு பிரிவு. அது கூற்றுகளின் செய்திஅறிவிக்கும் தன்மையைச் சுட்டமுயல்கிறது. மொழியின் பல்வேறுபட்ட சமுதாயப் பயன்பாடுகளைக் கண்டறியும் வழியைச் சொல்லுவது அதனுடைய நோக்கங்களில் ஒன்றன்று; கொடுக்கப்பட்டுள்ள கூற்றுகளைத் தொழில்நுட்பமுறையில் அணுகிச் செயல்படுவதே நடையியலிடம் எதிர்பார்க்கப்படும் பணியாகும். நடையியல், இலக்கியங்களுக்குத் தலையாய இடம் அளிக்க வேண்டும் என்பது விடோசன்னின் வேண்டுகோள். இதற்கான காரணங்கள் இரண்டு. முதல் காரணம் இலக்கியத்தின் தனித்தன்மை பற்றியது. இரண்டாவது காரணம் மொழியைப் பயிற்றுவிப்பதில் நடையியல் ஆய்வுக்குள்ள இடம் பற்றியது.

மொழியை இலக்கியத்தில் அல்லாமல் வேறு சூழல்களில் பயன்படுத்தும்போது செய்தியை அனுப்புவோன், செய்தியைப்பெறுவோன் என்று, அல்லது சொல்வோன் (addresser), கேட்போன் (addressee) என்று இருவர் இருப்பர். இலக்கணப்படி, சொல்வோன் தன்மையிடமாகவும் கேட்போன் முன்னிலை இடமாகவும் குறிக்கப்படுவர். ஆனால் இலக்கியச் சூழலில் இது மாறுபடுகிறது. எழுத்தாளன் சொல்வோனிடமிருந்தும் படிப்போன் கேட்போனிடமிருந்தும் பிரிக்கப்படுகின்றனர். இங்குப் பலவகையாள பாத்திரங்கள் பங்கு பெறலாம். ஓர் இலக்கியத்தில் நதி போன்ற அஃறிணைப் பொருள்களும் சொல்வோர் ஆகலாம். மலை, நதி, பூ, பறவை போன்ற பலவகையான இயற்கையின் கூறுகள் கேட்போர் ஆகலாம். தன்மை, முன்னிலை, படர்க்கை ஆகிய மூன்று இடங்களுக்கும் உரியவர்களும் இலக்கியத்தின் உள்ளேயே சுட்டப்பட, சொல்லப்படும் செய்தியின் விளக்கத்திற்கு இலக்கியத்திற்கு வெளியே செல்லவேண்டிய தேவையில்லை. எல்லாம் செய்தியிலேயே அடங்கியிருக்கும். ஆனால் இலக்கியமல்லாத வேறு சூழல்களில் மொழியைப் பயன்படுத்தும் போது ஒரு கூற்றின் பொருள் முன்னால் நடந்த நிகழ்ச்சிகள், பின்னால்வரும் நிகழ்ச்சிகளைப் பொறுத்து அமையலாம். எனவே அச்சூழல்களில் நடையியல் ஆய்வு எளிதாகச் செய்யக் கூடியதன்று. ஓர் இலக்கியத்தில் உள்ள செய்தியை நடையியல் ஆய்வுக்குட்படுத்தும்போது இத்தகைய இடர்ப்பாடு இல்லை. நாம் நடையியலைச் செயல்பாட்டு மொழியியலின் (Applied Linguistics) ஒரு கூறாகக் கருதுகிறோம். நடையியலைக் கொண்டு

இலக்கியங்களை அணுகுவதால் விளையும் பயன்களில் இதுவொன்றாகும். மொழியைப் பயிற்றுவிப்பதில் உள்ள சில சிக்கல்களைப் புரிந்து கொள்ளவும் தீர்க்கவும் மொழியியல் கண்டுபிடிப்புகள் துணைபுரியும்.

பொதுவான இலக்கியத்திறனாய்விற்குள்ள ஒருபெருங்குறையை நடையியலால் போக்கமுடியும் என்று வாதிடுவார் விடோசன். ஓர் இலக்கியத்தின் கலைச்சிறப்பை நுட்பமாக உணர்ந்துதான் முருகியல் இன்பம் பெறமுடியும் என்று கூறும் இலக்கியத்திறனாய்வாளன் தானாராயும் இலக்கியத்தின் கலைச்சிறப்பைத் தனக்குரிய மொழியில் வெளிப்படுத்த முயல்கிறான். ஆனால் ஒரு வாசகன் பெறும் உள்ளொளிகள் திறனாய்வாளனின் உள்ளொளிகளிலிருந்து வேறுபடலாம். திறனாய்வாளனின் விளக்கம் சாதாரண வாசகனின் உள்ளுணர்விற்கு எட்டாமல் போகலாம். இங்கு நடையியல் தன் பங்களிப்பைச் செய்யமுடியும். ஓர் இலக்கியத்தில் மொழி எவ்வாறு கையாளப்பட்டிருக்கிறது என்பதை வெளிப்படுத்திக் காட்டுவதன் மூலம் அதன் கலைச்சிறப்பை வாசகன் உணர நடையியல் வழி செய்யலாம். கவிதையில் கையாளப்பட்டுள்ள மொழியின் சிறப்புக் கூறுகளைத் தொட்டுக்காட்டி நடையியல் முருகியல் இன்பம் பெறத்துணை செய்யும். இலக்கியத் திறனாய்வு கலைப் பண்புகளுக்கு முதலிடம் கொடுத்துக் கவிதை மொழியைத் தேவைப்பட்ட பொழுது தேவைப்பட்ட அளவுமட்டும் தன்கவனத்தில் எடுத்துக்கொள்கிறது. ஆனால் நடையியலோ கவிதையின் மொழிக்கு முதலிடம் கொடுத்து மொழியியல் விளக்கம் தருவதன் மூலம் கலைப் பண்புகளைச் சுட்டுகிறது.

இலக்கியம் கையாளும் மொழி சமுதாயத்தில் நடைமுறையில் கையாளப்படும் மொழியிலிருந்து மாறுபடுகிறது. மொழியைப் பயன்படுத்தும்போது, பொதுவாக மேற்கொள்ள வேண்டிய விதிகளை இலக்கியமொழி புறக்கணிக்கின்றது. பாதை மாறுவதும் அத்துமீறுவதும் வரம்பைத் தாண்டுவதும் அது சாதாரணமாகச் செய்யக்கூடியவை. வெளிப்படையாகச் சொல்லப்படும் பொருள் *(Denotation)*, குறிப்பாக உணர்த்தப்படும் பொருள் *(Connotation)* ஆகிய இரண்டிற்கும் வேறுபாடு உண்டென்றும் கவிதைமொழி குறிப்பாகப் பொருள் உணர்த்துவது என்றும் பலர் கூறியுள்ளனர். ஆனால் விடோசன் கவிதைமொழி இவ்விரண்டிற்குமுள்ள வேறுபாடுகளை அழித்துவிடுகிறது என்பார். ஒரு சொல்லோ, தொடரோ, கவிதையில் வரும்போது அதன் வெளிப்படையான பொருள், உட்பொருள் ஆகிய இரண்டையும் பெற்றுவருகிறதென்றோ

இரண்டையும் விட்டுவிடுகிறதென்றோ இதனை விளக்கலாம். வெளிப்பொருள், உட்பொருள் ஆகியவற்றிற்குள்ள வேறுபாட்டினை அழித்துப் பல பொருள்களைப் படைக்கக் கவிதை முனைகிறது என்பது விடோசன்னின் கருத்து. மொழியியல் பேசும் இன்னொரு வேறுபாட்டையும் கவிதை புறக்கணிக்கிறது. எல்லா மொழிகளும் இருவேறு தளங்களில் தம் கட்டமைப்பைப் பெறுகின்றன. ஒன்று, ஒலியமைப்பு; மற்றது, தொடர்களின் இலக்கண அமைப்பு. ஆனால் ஒருகவிதையில் இவை தம் பணியை இரண்டறக் கலந்து செய்வதால் கவிதைமொழி, நடைமுறைமொழியால் சொல்ல இயலாத கருத்துகளையெல்லாம் சொல்லமுடிகிறது.

ஓர் இலக்கியச் செய்தி அறிவுறுத்தும் பொருளும் நடைமுறைமொழி அறிவுறுத்தும் பொருளிலிருந்து வேறுபடுகிறதென்பார் விடோசன். நாம் நடைமுறை மொழியைப் பயன்படுத்தும்போதெல்லாம் சமுதாயச் செயல்பாடுகளை நோக்கமாகக் கொண்டே பயன்படுத்துகிறோம். ஆனால் சமுதாய நடவடிக்கைகள் பூர்த்தி செய்ய முடியாத மனிதனின் தேவைகள் சில உண்டு. அவற்றைப் பூர்த்தி செய்யவே மனிதன் கலையையும் சமயத்தையும் படைத்துக் கொண்டான். அத்தகைய தேவைகளை நிறைவு செய்யும் பொருளை அறிவுறுத்தும் பணியைக் கவிதை செய்யமுயல்வதால் அதன்மொழி நடைமுறை மொழியிலிருந்து மாறுபட்டாக வேண்டியுள்ளது. இலக்கியங்கள் தமக்கென்று மொழி அமைப்புகளைப் படைத்துக் கொள்வதால் அவை படைக்கின்ற உலகம் வேறுபட்டதாகும்; அவற்றுள் ஒன்றைப் பற்றி அறிய மற்றொன்றையும் அறிந்து கொள்ளல் வேண்டும். கவிதையை அணுகும்போது வடிவத்தைப் பொருளிலிருந்து பிரித்துப் பார்க்க முயல்வது பயனற்ற செயலாகும்.

விடோசன்னின் நடையியல் அணுகுமுறை மேற்கூறிய கருத்துகளை அடிப்படையாகக் கொண்டது. எம்.ஏ.கே. ஹேலிடே (M.A.K. Halliday) என்ற மற்றொரு மொழியியல் விற்பன்னரும் கவிதை ஆய்வில் ஆர்வம் காட்டினார். தமது கட்டுரை ஒன்றில் விளக்க மொழியியலின் வழிமுறைகளையும் அதுகாட்டும் வகைமைகளையும் இலக்கிய ஆய்வில் பயன்படுத்திக் கொள்ளமுடியும், பயன்படுத்திக் கொள்ள வேண்டும் என்று வலியுறுத்தினார். அவர் ஆராயும் இலக்கியப்பகுதிகளின் விளக்கத்திலோ முருகியல் மதிப்பீட்டிலோ அவருக்கு ஈடுபாடு இல்லை; அவற்றின் மொழிக் கூறுகளைத் தெளிவாக அடையாளம் காட்டி விவரிப்பதில் மட்டும் கவனம்

செலுத்தினார். சான்றாக, ஏட்சின் "**Leda and the Swan**" என்ற கவிதையை ஆய்வுக்கெடுத்தக் கொண்டு அதில்வரும் வினைச்சொற்கள், வினைச்சொல் தொடர்கள் ஆகியவற்றைப் பட்டியலிடுகிறார். அவற்றை முற்றிய வினைகள், முற்றாவினைகள், பயனிலைகளாகப் பயன்படுத்தப் பட்டுள்ள வினைகள், பெயர்ச்சொல் தொடர்களில் வரும் வினைகள் என்றெல்லாம் வகைப்படுத்தி அவைகள் வினைத் தன்மையில் குறையும் போது சொற்கள் என்ற அளவில் அதிக ஆற்றல் பெற்று விளங்குவதை நாம் ஏற்றுக் கொள்ளும் வண்ணம் எடுத்துக்காட்டுகிறார். ஆனால் தமது கண்டுபிடிப்பு முழுக்கவிதையின் விளக்கத்திற்கு எவ்வாறு துணை செய்கிறது என்பதைத் தெரிவிக்காமல் கவிதை ஆய்வை முடித்துக் கொள்கிறார்.

ஜே. சிங்க்ளேர் (J. Sinclair) என்பாரும் ஹேலிடேயைப் போன்றே நடையியல் ஆய்வை மேற்கொள்கிறார். மொழிக்கூறுகளைப் பட்டியலிட்டுக் காட்டிவிட்டு அவை எவ்வாறு கவிதையின் முருகியல் இன்பத்தை மிகுவிக்கின்றன என்பதை வாசகனின் கற்பனைக்கு விட்டு விடுகிறார். அவர் சுட்டும் மொழி அமைப்பின் இரண்டு தன்மைகள் மிகவும் பயனுள்ளவை.

"பனியில் நடக்கக் கற்றுக் கொள்ளும் ஆடுகள், அவற்றின் கத்தல் காற்றோடு கலக்கும்போது, ஒரு பெரும் நிராகரிப்பை எதிர் கொள்ளுகின்றன". என்ற கவிதை வரியை எடுத்துக் கொண்டு, "பனியில் நடக்கக் கற்றுக்கொள்ளும் ஆடுகள்" என்ற பெயர்ச்சொல் தொடர் அதற்குரிய பயனிலையான 'எதிர்கொள்ளுகின்றன' என்பதோடு உடனடியாக முடிவுபெறாமல் 'அவற்றின் கத்தல் காற்றோடு கலக்கும்போது' என்ற வினையெச்சத்தொடர் தடுத்து நிறுத்துகிறது. எழுவாயோடு தொடங்கப்பட்ட வாக்கியம் சற்று இடைவெளிக்குப் பின் பயனிலையோடு முடிவு பெறுகிறது. இதற்குச் சிங்க்ளேர் 'நிறுத்தம்' (arrest) என்று பெயரிட்டார்.

"அவர்கள் அதனைப்புரிந்து கொள்ளமுடியவில்லை, அவர்களுக்கு அது தெரிந்திருந்தால்" என்ற கவிதை வரியில் 'அவர்கள் அதனைப் புரிந்து கொள்ளமுடியவில்லை" என்பதோடு இலக்கணப்படி வாக்கியம் முடிந்துவிடுகிறது. ஆனால் "அவர்களுக்கு அது தெரிந்திருந்தால்" என்ற தொடர் பின்னால் சேர்க்கப்படுகிறது. இதனைச் சிங்க்ளேர் விடுவித்தல் (release) என்று பெயரிட்டு அழைத்தார். நிறுத்தம், 'விடுவித்தல்' ஆகிய

இரண்டு முறைகளைப் பயன்படுத்தி ஆசிரியன் வாசகனின் எதிர்பார்ப்புகளை மறுத்துக் கவிதைச் சூழலுக்குத் தேவையான தொடர்களைச் சேர்க்கலாம் என்பது அவர் கருத்து.

ஜெப்ரி லிச் (Geoffrey Leech) என்பாரின் நடையியல் ஆய்வு ஹேலிடே, சிங்க்ளேர் ஆகியோரின் அணுகுமுறையிலிருந்து வேறுபட்டது. அவர் மொழியியல் விளக்கத்தோடு நின்று விடாமல் மொழியியல் விளக்கத்தைத் திறனாய்வு விளக்கத்தோடு இணைத்துக் கவிதையை ஆராய்கிறார். மொழியியல் விளக்கம் கவிதையின் திறனாய்வுக்கு எவ்வாறு பயன்படும் என்பதைக் காட்டுவது அவரது நோக்கம். நடைமுறை மொழியிலிருந்து மாறுபடுகின்ற கவிதை மொழியின் மூன்று தன்மைகளைக் கீழ்க்கண்டவாறு விளக்குகிறார்.

1. பொருத்தம் (Cohesion) : ஒரு கவிதையின் மொழிக்கூறுகளாகிய பகுதிகள் ஒன்றோடொன்று பொருத்தமாக இணைந்து ஒரு முழுமைபெற்ற சொல்லாடாலாகி முழுக்கவிதையின் பொருளைத் தர வழி செய்கின்றன. பொருத்தம் என்பது கவிதை மொழிக்கு மட்டுமல்லாமல் எல்லாவிதமான பொருளுடைய சொல்லாடல்களிலும் அமைந்திருக்கக் காணலாம்.

2. முற்படுத்திக் காட்டல் (Foregrounding) : இது பெரும்பாலும் இலக்கிய மொழிக்கே உரிய தன்மையாகும். கவிஞன் நடைமுறை மொழி வழக்கிலிருந்து விலகிச் சென்று மொழிவிதிகளை மீறி வாசகனின் கவனத்தை ஈர்க்கின்ற முறையில் சில சொற்களையும் தொடர்களையும் கையாளுகின்றான். அவன் உயர்திணைப் பொருள்களுக்குரிய பண்புகளை அஃறிணைப் பொருள்களுக்கு ஏற்றிக் கூறலாம். நாம் நாளும் கையாளும் மொழியில் பயன்படுத்தாத சொல்லிணைப்புகளைக் கொண்டும் அவன் முற்படுத்திக்காட்டலைச் செய்யமுடியும்.

3. முற்படுத்திக்காட்டலின் பொருத்தம் (Cohesion of foregrounding): கவிஞன் கையாளுகின்ற வித்தியாசமான மொழிக்கூறுகள் ஒன்றோடொன்று பொருத்தமாக இணைந்து கவிதைக்கு முழுமை தருவது.

கவிதை மொழியின் இம்மூன்று செயல்பாடுகளையும் விளக்க, லீச் கீழ்வரும் டிலன்தாமஸ் (Dylan Thomas) என்பார் எழுதிய ஆங்கிலக் கவிதையை எடுத்துக் கொள்கிறார் : (மொழிபெயர்ப்பு என்னுடையது)

நான் உடைக்கின்ற இந்த ரொட்டி ஒரு காலத்தில்
'ஓட்' தானியமாக இருந்தது;
இந்த மது ஓர் அன்னிய மரத்தில்
அதன்பழத்தில் அழுந்திக்கிடந்தது;
பகலில் மனிதனும் இரவில் காற்றும்
செடிகொடிகளைக் கீழே தள்ளினர்;
திராட்சையின் மகிழ்ச்சியை உடைத்தனர்.

ஒரு காலத்தில் இம்மதுவில் கோடையின் குருதி
திராட்சைக் கொடிக்கு அழகூட்டும்
சதையை அதனுள் தள்ளியது;
ஒரு காலத்தில் இந்த ரொட்டியில்
'ஓட்' காற்றில் களித்திருந்தது;
மனிதன் சூரியனை உடைத்தான், காற்றைக் கீழே
இழுத்துத் தள்ளினான்,
நீ உடைக்கின்ற இச்சதை, திராட்சைக் கொடியில்
அழிவை உண்டாக்க நீ அனுமதிக்கும்
இக்குருதி,
உணர்வுடைய வேரும் நீரும் பிறப்பித்த
'ஓட்'டாகவும் திராட்சையாகவும் இருந்தன;
நீ குடிக்கின்ற என்னுடைய மதுவும்
நீ கடிக்கின்ற என்னுடைய ரொட்டியும்.

இக்கவிதையில் 'ஓட்ஸ், 'உடை' ஆகிய சொற்கள் மீண்டும் மீண்டும் வருவதிலும் ரொட்டி-ஓட்-செடிகொடிகள், மது-மரம்-பழம்-திராட்சை-குடித்தல், பகல்-இரவு-கோடை-சூரியன் ஆகிய பொருள் தொடர்புடைய சொற்களின் இணைப்பிலும் பொருத்தத்தைக் காணலாம். 'ஓட் காற்றில் களித்திருந்தது' 'மனிதன் சூரியனை உடைத்தான்' போன்ற கூற்றுகளில் முற்படுத்திக்காட்டல் எனும் உத்தி கையாளப்பட்டுள்ளது. "மனிதன் சூரியனை உடைத்தான்" என்ற வழக்கிற்கு மாறுபாடான கூற்றிற்கு ஏற்ப, "திராட்சையின் மகிழ்ச்சியை உடைத்தனர்", "காற்றைக் கீழே இழுத்துத் தள்ளினான்", போன்ற வேறு சிலவும் அதேபோல் அமைந்து கவிதையில் முற்படுத்திக்காட்டலின் பொருத்தம் நிறைவுறுகிறது என்று லீச் வாதிடுவார்.

சாமுவேல் லெவின் (Samuel R. Levin) எனும் மொழியியல் வல்லுநர் விடோசன்னின் சமன்பாட்டுக்கோட்பாட்டை (notion of equivalence) விரிவுபடுத்தி அது ஒலி, பொருள், இலக்கண அமைப்பு ஆகிய எல்லா நிலைகளிலும் செயல்பட்டுக் கவிதையை வேறு சொல்லாடல்களிலிருந்து பிரிப்பதை விளக்குவார். அவர் குறிப்பிடும் இரண்டு விதச்சமன்பாடுகள்:

1. இடச்சமன்பாடு (Positional equivalence) *2.* இயற்கைச்சமன்பாடு (Natural equivalence)

நான் அவன் ----------இல் பார்த்தேன்,

என்ற வாக்கியத்தை எடுத்துக் கொண்டோமானால் கோடிட்ட இடத்தில் 'இரவு', 'பள்ளி', 'சென்ற மாதக்கடைசி' போன்றவற்றில் எதை வேண்டுமானாலும் நிரப்பி இரவில், பள்ளியில், சென்ற மாதக் கடைசியில் என்று வாக்கியத்தை நிரப்பலாம். எனவே இச்சூழலில் 'இரவு', 'பள்ளி', 'சென்றமாதக் கடைசி' என்பவையெல்லாம் இடச்சமன்பாடுகள் ஆகின்றன. ஒலியிலோ, பொருளிலோ பொதுத்தன்மைகள் இருக்குமாயின் அக்கூறுகளை இயற்கைச் சமன்பாடுகளாகக் கருதலாம். இதற்குச் சான்றுகளாக,

1. ஏறக்குறைய ஒரு பொருள்கொண்ட 'மகிழ்ச்சி', 'உவகை', 'களிப்பு'.
2. நேரெதிரான பொருள் கொண்ட 'இன்பம்', 'துன்பம்'
3. விலங்கினங்களைக் குறிக்கும் 'புலி', 'கரடி', 'நரி'.
4. பண்புகளைக் குறிக்கும் 'நல்லது', 'கெட்டது' 'இனியது', 'இன்னாதது'
5. பொருளளவில் தொடர்புடைய 'ஞாயிறு', 'திங்கள்', 'விண்மீன்', 'கடல்', 'விசும்பு'.

ஆகியவற்றையெல்லாம் சொல்லலாம்.

ஒலியளவில் இயற்கைச் சமன்பாட்டை,

"**க**ல்லாதான் **க**ற்ற **க**வி"
"**க**ற்க **க**சடற **க**ற்பவை, **க**ற்றபின்"
"**நன்**றிமறப்பது **நன்**றன்று, **நன்**றல்லது"

என்ற வரிகளில் காணலாம்.

இடச்சமன்பாடு, இயற்கைச் சமன்பாடு ஆகியவற்றோடு இணைப்பு (coupling) என்ற மூன்றாவது கருத்தையும் லெவின் அறிமுகப்படுத்தினார். இரண்டு சமன்பாடுகளும் ஒன்றோடொன்று சேரும்போது இணைப்பு நிகழ்கிறது.

எக்கவிதையை ஆய்வுக்கெடுத்துக் கொண்டாலும் அதில் சமன்பாடுகளும் இணைப்பும் எவ்வாறு செயல்படுகின்றன என்பதைச் சுட்டிக்காட்டுவதோடு தம் ஆய்வை முடித்துக் கொள்ளும் லெவின் கவிதையின் முழுப்பொருளை விளக்குவதில் முனைவதில்லை.

ஜே.பி.தோர்ன் (J.P.Thorn) ஒரு கவிதை கையாளும் மொழி பொது வழக்கிலிருக்கும் மொழியினின்றும் மாறுபட்டதென்றும் நடையியல், கவிதை மொழியின் தனித்தன்மையைப் புலப்படுத்த அதன் இலக்கணத்தை எழுத வேண்டுமென்றும் குறிப்பிடுவார். பெருவழக்கிலுள்ள மொழிக்கும் கவிதை மொழிக்கும் உள்ள உறவுகளைப் புறக்கணித்து விட்டுக் கவிதை மொழியின் கூறுகளைத் தனிமொழி ஒன்றைக் காண்பது போல் விளக்கவேண்டும் என்பது அவர் கொள்ளும் நிலை. ஒரு கவிதையை வைத்துக் கொண்டு அது கையாளும் மொழியின் முழு இலக்கணத்தை வரையறுப்பது இயலாத செயலாயிற்றே என்பார்க்குத் திறனாய்வாளன் தன் வாசிப்பின் போது உள்ளுணர்வின் (intuition) அடிப்படையில் செயல்பட்டு இதனைச் செய்ய வேண்டும் என்பார். “இந்த அணுகுமுறை வாசகனின் உள்ளுணர்விற்கு அதிக மதிப்பு அளிக்கிறது. ஒரு கவிதையைப் படிப்பதென்பது ஒரு மொழியைக் கற்றுக்கொள்வது போன்றதே. ஒரு மொழியைப் பயிலும்போது அதன் உள் அமைப்புகளைக் கண்டறியக்கூடிய ஆற்றலை நாம் வளர்த்துக் கொள்கிறோம். ஓர் இலக்கணம் என்பது நாம் பெறும் உள்ளுணர்வுகளைப் பற்றிய ஒரு தனித்தன்மை வாய்ந்த கூற்றே (Statement) ஆகும்”. வழக்கிலுள்ள மொழியிலிருந்து பெரிதும் வேறுபட்ட மொழியைக் கையாளும் கவிதைகளுக்கு மட்டுமல்லாமல் பெரிதும் இலக்கண வரம்பிற்கு உட்பட்டு எழுதப்படும் கவிதைகளுக்கும் இது பொருந்தும் என்பது அவரது வாதம்.

கவிதை மொழியின் செயல்பாட்டைப் புரிந்து கொள்வதில் வாசகனின் பங்கு என்னவென்பதை ஜேகப்சன் கணக்கில் எடுத்துக் கொள்ளவில்லை என்று ரிபடேர் (Riffaterre) குற்றம் சாட்டுவார். ஒரு கவிதையில் மொழியின் செயல்பாட்டிற்கு உட்படாத கூறுகள் இருக்கலாமென்றும் அவற்றை உணர்வுடைய வாசகன் கண்டறிய முடியுமென்றும் அவர் வாதிட்டார். “ஒரு கவிதையின் இலக்கண ஆய்வு

கவிதையின் இலக்கணத்தையும் தாண்டிய எதையும் நமக்குத் தர இயலாது' என்பார். அவர் 'மீவுயர் கவிதை' (Superpoem) பற்றியும் 'மீவுயர்வாசகன்' (Superreader) பற்றியும் கூறிய கருத்துகளும் பொருள் பொதிந்தவை. ஜேகப்சன் போன்ற மொழியியல் வல்லுநர்கள் வெளிப்படுத்திய நுட்பங்கள் செறிந்த கவிதையை 'மீவுயர் கவிதை' என்றும் ஒரு கவிதையின் நுணுக்கங்கள் அனைத்தையும் உள்வாங்கிக் கொள்வதோடல்லாமல் அதை எழுதிய கவிஞன் பற்றியும் அக்கவிதைக்கு அவன் எழுதிய பிற கவிதைகள், மற்றையோர் எழுதியவை ஆகியவைக்குள்ள உறவு (intertextuality) பற்றியும் நிறைந்த அறிவு பெற்றிருக்கக் கூடிய வாசகனை 'மீவுயர் வாசகன்' என்றும் அவர் வருணித்தார்.

நடையியலின் குறைபாட்டை நீக்க முயன்றவர்களில் குறிப்பிடத்தக்கவர் லியோ ஸ்பிட்சர் (Leo Spitzer). கவிதையின் மொழிக் கூறுகளைத் திட்டவட்டமாகச் சுட்டிக்காட்டுவதை நோக்கமாகக் கொண்ட நடையியல் கவிதையின் முழுப்பொருளிலும் கவிதையிலிருந்து பெறக்கூடிய உள்ளொளிகளிலும் கவனம் செலுத்தவில்லையென்பது அதன்மீது சாட்டப்படும் முக்கியமான குற்றச்சாட்டு. எனவே மொழியியல் வல்லுநரான லியோஸ்பிட்சர் ஓர் இலக்கியத்தைப் புரிந்து கொள்ள ஒவ்வொரு திறனாய்வாளனும் செய்ய வேண்டிய 'உள்ளுணர்வுத்தாவல்' (intuitive leap) பற்றிப் பேசினார். ஒரு கவிதையின் ஏதேனும் ஓர் இலக்கியத் தன்மையால் தொடக்கத்தில் தூண்டப்படுகின்ற திறனாய்வாளன் ஒரு மொழியியல் வட்டத்தை (Philological Circle) அமைத்துக் கொள்கிறான். அவன்பெற்ற உள்ளொளியை, அவன் கவிதையைப் புரிந்து கொண்ட முறையை, உறுதிப்படுத்த, கவிதையின் இலக்கணக் கூறுகளில் கவனம் செலுத்துகிறான். அறிவியல் சார்ந்த விளக்கத்திற்கும் உள்ளுணர்விற்கும் உள்ள இடைவெளியை நிரப்பமுடியும் என்பதைக் காட்டுவது ஸ்பிட்சரின் அணுகுமுறை. அவரது ஐரோப்பிய மொழிகள், இலக்கியங்கள் பற்றிய அளவற்ற அறிவு இதற்குத் துணை செய்தது. அவர் காட்டும் நடையியல் அணுகுமுறை, விளக்கத்திற்குத் தருகின்ற இன்றியமையாத இடத்தைப் பொறுத்தமட்டில் இலக்கியத்திறனாய்விற்கு மிகவும் நெருக்கமுடையது என்பதில் ஐயமில்லை. ரோஜர்பௌலர் (Roger Fowler) என்ற ஆங்கிலத் திறனாய்வாளரும் தமது இலக்கண/மொழியியல் ஆய்வை இலக்கியத்திறனாய்வு, இலக்கியவிளக்கம் ஆகியவற்றை நோக்கிக் கொண்டு செல்வதில் முனைப்புடன் செயல்படுகின்றார்.

சிறுகதைகள், நாவல்கள் ஆகியவற்றின் ஆய்விலும் நடையியல் அணுகுமுறையின் பங்களிப்பு சிறப்பானது. இத்துறையில் விளாடிமிர் பிராப் (Vladimir Propp) எழுதிய "வனதேவதைக் கதையின் கட்டமைப்பு' (Morphology of the Folktale) ஒரு குறிப்பிடத்தக்க மைல்கல்லாகும். அவர் வனதேவதைக் கதையின் அமைப்பை ஆராய்ந்து அது எல்லாவிதமான கதைகளுக்கும் மூலப்படிவம் (Prototype) என்று காட்டினார். தமது ஆய்விலிருந்து ஒரு தலைசிறந்த கதை (Master-tale)யின் கட்டமைப்பை நிர்ணயிக்க வேண்டுமென்பது அவர் முயற்சியின் நோக்கமாகும். கதையின் பாத்திரங்கள் பலவாக வேறுபட்டாலும் அவற்றின் பணிகள் இவைதான் என்று கணக்கிட்டுக் கூறிவிட முடியும் என்பது அவர் கருத்து. ஒரு கதையின் நிகழ்ச்சிக்குத் துணை செய்யக்கூடிய பாத்திரங்களின் பணிகள் (functions) என்று அவர் முப்பத்து ஒன்றை அடையாளம் காட்டினார். அவற்றைக் கீழ்க்கண்ட ஏழு பாத்திரங்கள் பிரித்துக் கொள்ளுகின்றன என்பது அவர் முடிவு : *(1)* கொடியோன் (villain) *(2)* கொடுப்போன் (donor) *(3)* துணைபுரிவோன் (helper) *(4)* இளவரசியும் அவள் தந்தையும் *(5)* அனுப்புவோன் (dispatcher) *(6)* தலைவன் *(7)* போலித் தலைவன் (false hero). இவையெல்லாம் எவ்வாறு வாசகனின் அனுபவத்தைப் பாதிக்கின்றன என்பது போன்ற முருகியல் வினாக்களுக்கு விடையளிப்பது பிராப்பின் எண்ணம் அன்று. கதை கூறலின் இலக்கணத்தை (grammar of narrative) வகுப்பதே அவரது முழு முயற்சியாக இருந்தது. இத்தகைய பங்களிப்புகளெல்லாம் நடையியல், அமைப்பியல் ஆகியவற்றின் வளர்ச்சிக்குப் பெருந்துணை செய்தன.

இறுதியாக, நடையியலுக்கும் அமைப்பியலுக்கும் உள்ள வேற்றுமைகளை மனங்கொள்ளல் நன்று. இரண்டும் சசூரின் மொழிக் கோட்பாடுகளோடு தொடர்பு கொண்டவை. நடையியல் இலக்கியங்களின் வெளியமைப்பில் ஆழ்ந்த கவனம் செலுத்துகிறது. அமைப்பியல் வெளியமைப்பின் கூறுகளைவிட உள் அமைப்பின் (inner form) நுட்பங்களைக் கணக்கில் எடுத்துக் கொண்டு தான் கண்டறியும் வடிவம் ஏனைய இலக்கியங்களுக்கும் பொதுவான இலக்கிய மரபுகளுக்கும் பொருந்து மாற்றை ஆராய்கிறது. நடையியல் தனித்தன்மை, சிறப்புக்கூறு, பருப்பொருள் தன்மை ஆகியவற்றை விதந்துகூற, அமைப்பியல் வாதம், பொதுத்தன்மை, நுண்பொருள் தன்மை ஆகியவற்றிற்கு முக்கியத்துவம் அளிக்கிறது.

* * * * *

29. என்புருகிப் பாடுகின்றிலை!

கவிதையின் வடிவம், அதன் சொல்லமைப்பு, ஒலியமைப்பு ஆகியவற்றில் முழு ஈடுபாடு காட்டும் நடையியல் அணுகுமுறை தமிழ் இலக்கிய மரபிற்குப் பெரிதும் ஏற்றதாகும். தொல்காப்பியர் செய்யுளியலில் "மாத்திரை, எழுத்தியல், அசைவகை, சீர், அடி, யாப்பு, மரபு, தூக்கு, தொடைவகை, நோக்கு, பா, அளவியல், திணை, கைகோள், கூற்றுவகை, கேட்போர், களன், காலவகை, பயன், மெய்ப்பாடு, எச்சவகை, முன்னம், பொருள், துறைவகை, மாட்டு, வண்ணம் எனவரும் யாப்பிலக்கணப் பகுதியாகிய இருபத்தாறும் அம்மை, அழகு, தொன்மை, தோல், விருந்து, இயைபு, புலன், இழைபு எனவரும் வனப்பு எட்டும் ஆக முப்பத்து நான்கும் செய்யுளுக்கு உறுப்புகளாகும் என்பார். இவற்றுள் மாத்திரை முதல் வண்ணம் ஈறாக உள்ள இருபத்தாறும் ஒவ்வொரு செய்யுட்கும் இன்றியமையாதனவாய் வரும் உறுப்புகள் எனவும் அம்மை முதலிய எண்வகை வனப்புகளும் செய்யுட்கள் பல தொடர்ந்தமைந்த தொடர் நிலைப் பனுவலுக்கே பெரும்பான்மையும் உறுப்பாகவும் தனி நிலைச் செய்யுட்களில் ஒரோவொன்றாகவும் வருவன எனவும் பேராசிரியரும் நச்சினார்க்கினியரும் குறிப்பிடுவர். ஒரு செய்யுளை எடுத்துக்கொண்டு இம்முப்பத்து நான்கு உறுப்புகள் எவ்வாறு அமைந்துள்ளன என்று சொல்லுவது நடையியல் அணுகுமுறையின் தேவைகளை நிறைவு செய்வதாகும். உரையாசிரியர்கள் சங்கக் கவிதைகளுக்கு உரையெழுதும் போது இவற்றுள் சிறப்பானவை பற்றிய குறிப்புகளைச் சேர்ப்பதைக் காணலாம்.

குறுந்தொகையின் நாற்பதாம் பாடல் புதுமைத் திறனாய்வு, உளவியல் திறனாய்வு, சமுதாயவியல் திறனாய்வு, சிதைவாக்கத் திறனாய்வு போன்ற அணுகுமுறைகளுக்கு இடமளித்துப் பாராட்டப்பெற்ற பாடலாகும். நடையியல் அணுகுமுறையும் இதன் சிறப்புகள் சிலவற்றைப் புலப்படுத்தும்.

யாயும் ஞாயும் யாரா கியரோ
எந்தையும் நுந்தையும் எம்முறைக் கேளிர்

யானும் நீயும் எவ்வழி யறிதும்
செம்புலப் பெயனீர் போல
அன்புடை நெஞ்சம் தாங்கலந் தனவே. *(குறுந்தொகை 40)*

இஃது ஈற்றயலடி முச்சீரால் வந்த நேரிசை யாசிரியப்பா. நேரொன்றாசிரியத் தளையும் நிரையொன்றாசிரியத்தளையும் விரவி ஒழுகிசை அகவலோசை கொண்டுள்ளது. கட்டுப்பாடுகள் அதிகமில்லாத எளிய பாவகையில் செயற்கையான சொல்லலங்காரங்கள் ஏதுமின்றி எளிய சுருங்கிய சொற்களால் கவிதை ஆக்கப்பட்டுள்ளது. முதல் வரியில் பொழிப்பு மோனையும் (யாயும் ஞாயும் யாரா கியரோ) இரண்டாம் வரியில் இணை எதுகையும் (எந்தையும் நுந்தையும் எம்முறைக் கேளிர்) மூன்றவாம் வரியில் (யானும் நீயும் எவ்வழி யறிதும்) ஒரூஉ மோனையும் பாடலின் பொருளுக்கு ஊறு செய்யாமல் அழகு சேர்க்கின்றன. கவிஞனின் மொழிச்சிக்கனம் பெருவியப்புக்குரியது. ஆங்கிலத்திலோ வேறு மொழியிலோ இக்கவிதையை அதன் முழுப்பொருளும் வருமாறு மொழிபெயர்த்தோமானால் இவ்வளவு குறைந்த சொற்களில் அதனைச் செய்ய இயலாது. யாய், ஞாய், தாய் என்ற சொற்கள் என்தாய், உன்தந்தை, அவன்தாய் என்றும் எந்தை, நுந்தை, தந்தை என்ற சொற்கள் என்தந்தை, உன்தந்தை, அவன்தந்தை என்றும் எம்முன், நும்முன், தம்முன் என்ற சொற்கள் என்முன்னவன், உன்முன்னவன், அவன்முன்னவன் என்றும் எம்பி, நும்பி, தம்பி என்ற சொற்கள் என்தம்பி, உன்தம்பி, அவன்தம்பி என்றும் பொருள் தருமாதலின் யாய், ஞாய், எந்தை, நுந்தை, என்ற சுருங்கிய வடிவங்களைப் பயன்படுத்திக் கொள்கிறார். "யானும் நீயும் எவ்வழி அறிதும்" என்ற தொடரில் அறிதும் எனும் எதிர்காலம் குறிக்கும் வினை இறந்த காலம் காட்டிற்று. "கடந்த காலத்தில் நாம் ஒருவரை ஒருவர் அறிந்திருக்கவில்லை" என்று தலைவன் கூறுகின்றான். "யாயும் ஞாயும் யாரா கியரோ?", எந்தையும் நுந்தையும் எம்முறைக்கேளிர்?", "யானும் நீயும் எவ்வழி அறிதும்?" என்ற மூன்று தொடர்களும் விடைகளைத் தம்முள் அடக்கிய வினாக்களாக (rhetorical questions) அமைந்து "யாயும் ஞாயும் எந்தையும் நுந்தையும் ஒருவருக்கொருவர் உறவினர் அல்லர்", "நானும் நீயும் ஒருவரையொருவர் இச் சந்திப்பிற்கு முன் அறியோம்" என்று பொருள் தருகின்றன. அன்புடை நெஞ்சங்களின் கலப்பிற்குச் செம்புலப் பெயனீர் உவமை என்பது தெளிவாகத் தெரியும் படியாக 'போல' என்ற உவமவுருபு பயன் படுத்தப்பட்டுள்ளது; இதனால் செம்புல; 'போல' என்ற ஓசை நயமும்

பெறப்படுகிறது. "யாயும் ஞாயும் யாராகியரோ" என்ற தொடரில் இறுதியில் வரும் ஒகாரம் அசையென்று உரையாசிரியர்களால் ஒதுக்கப்படினும் பாடலில் வரும் மூன்று வினாக்களும் அவனது வியப்புணர்வை வெளிப்படுத்த அது முதல் வினாவின் இறுதியில் மட்டும் வந்து பெருந்துணை செய்கிறது. பாடலின் இறுதியில் வரும் ஒகாரமும் இறுதிச்சீர் இலக்கணத்தை நிறைவு செய்ய வந்த ஒகாரமாகப் புறக்கணிக்கக் கூடியதன்று. அன்பு நெஞ்சங்கள் செம்புலப் பெயல் நீர்போல் கலந்து விட்டமையால் இனிப்பிரிவு என்பது மிக அரிதாகும் என்பதை ஒகாரம் அடிக்கோடிட்டுக் காட்டுகிறது. இப்பாடலை ஆங்கிலத்தில் மொழிபெயர்த்த ஏ.கே. ராமானுசன் 'கலந்தனவே' என்பதற்கு இணையாக "mingled beyond parting" என்ற மூன்று சொற்கள் கொண்ட தொடரைப் பயன்படுத்துவார். பரந்து விரிந்த பொருளை ஐந்து அடிகளில் பத்தொன்பது சீர்களில் இப்பாடல் அடக்கும் சிறப்பை நடையியல் அணுகுமுறை புலப்படுத்தும்.

சிலப்பதிகாரம் நீண்ட காவியமாயினும் நடையியலார்க்குப் பெருவிருந்தாகும் இடங்கள் அதில் பலவுண்டு. வேனில் காதையில் இளவேனில் பருவத்தின் வருகையைத் தென்றலும் குயிலும் தெரிவித்தனவாகக் கவிஞர் கூறுகிறார்;

மன்னன் மாரன் மகிழ்துணை ஆகிய
இன்னிள வேனில் வந்தனன் இவணென
வளங்கெழு பொதியில் மாமுனி பயந்த
இளங்கால் தூதன் இசைத்தனன் ஆதலின்
மகர வெல்கொடி மைந்தன் சேனை
புகர் அறு கோலம் கொள்ளும் என்பது போல்
கொடிமிடை சோலைக் குயிலோன் என்னும்
படையுள் படுவோன் பணிமொழி கூற *(பக்.6-13)*

அந்தி மாலைச் சிறப்புச் செய் காதையில் காதலர்ப் புணர்ந்தோர் களிமகிழ்வும் தாம்துணை துறந்தோர் தனித்துயரும் எய்த மாலை வந்ததாகப்பாடிய கவிஞர் இங்கு மாதவி பிரிவினால் படும் துயரை வேனிலும் தென்றலும் குயிலின் இசையும் மிகுவித்தன என்பதைச் சுட்டும் பொழுது அவை மூன்றையும் உயர்திணையாக்கி மன்னன் மாரனின் படையைச் சார்ந்தவர்கள் என்று வருணிக்கிறார். "வேனில் வந்தனன்" "இளங்கால் தூதன் இசைத்தனன்", "குயிலோன் என்னும் படையுள்

படுவோன் பணிமொழி கூற" என்ற தொடர்களில் வரும் உயர்திணையாக்கம் முற்படுத்திக் காட்டல் (fore grounding) எனும் உத்தியின் விளைவாகும். வேனில் காதையின் முடிவில் "ஊடினீர் எல்லாம் உரு இலான் தன் ஆணை கூடுமின் என்று குயில் சாற்ற" என்று குயிலுக்கு ஒரு கூற்றையும் ஏற்றிச் சொல்வார்.

"வழக்குரை காதை"யில் வரும் நடையியல் நுணுக்கம் ஒன்று ஏற்கனவே திறனாய்வாளர்களால் சுட்டிக்காட்டப்பட்டுள்ளது. சினங்கொண்ட கண்ணகி பாண்டியனிடம் தன்னை அறிமுகப்படுத்திக் கொண்டு "என் கால்பொற் சிலம்பு மணி உடை அரியே" என்று தெரிவிக்கிறாள். அவன் "யாம் உடைச்சிலம்பு முத்துடை அரியே" என்று தன்னைத் தன்மைப் பன்மையில் அரசனென்ற பெருமிதத்துடன் சுட்டிப்பேசுகிறான். அவள் அவையில் நுழைந்தவுடன்" நீயார்? என்று கேட்ட போதும் "நீர்வார் கண்ணை எம்முன் வந்தோய்" என்றே அவன் வினா அமைந்திருந்தது. ஆனால் கண்ணகி உடைத்த காற்சிலம்பிலிருந்து மணி தெறித்தவுடன் தன் பெரும்பிழை உணர்ந்த மன்னன்" பொன்செய் கொல்லன் தன் சொல்கேட்ட யானோ அரசன்? யானோ கள்வன்!" "என்முதல் பிழைத்தது கெடுக என் ஆயுள்" என்று கூறி மயங்கி வீழ்கின்றான். தவறு செய்த தான் மன்னன் என்று சொல்லிக்கொள்ளும் தகுதியையிழந்து விட்டதை உணர்ந்து தன்மைப்பன்மை, அரசப்பன்மை (royal we)யிலிருந்து தன்மை ஒருமைக்கு இறங்கி விடுகிறான். சொற்சிலம்பமோ அணி ஆடம்பரமோ இல்லாமல் இளங்கோ இப்பகுதியில் அமைதியாக அளிக்கும் முருகியல் இன்பம் நடையியல் அணுகுமுறைக்கே எட்டக் கூடியது. "வழக்குரை காதை" யின் தொடக்கத்திலேயே தான்கண்ட கனவு பற்றி வருந்தும் கோப்பெருந்தேவி, "வருவது ஓர் துன்பம் உண்டு; மன்னவற்கு யாம் உரைத்தும்" என அரசியென்ற செம்மாப்போடு தன்னைத் தன்மைப்பன்மையில் சுட்டுவதைச் சிலம்பின் பழம் உரையாசிரியர் எடுத்துக் காட்டுகிறார். "யாம் என்றாள்; தம்பிராட்டியாதலால், தன் பெருமிதம் தோன்ற" என்று விளக்குவார். ஆனால் அவருக்கும் பாண்டியன் தன்மைப் பன்மையிலிருந்து தன்மை ஒருமைக்கு நழுவுவது தட்டுப்பட வில்லை!

நாளும் இசையால் தமிழ் பரப்பிய நாயன்மார்களும் ஆழ்வார்களும் பாடிய பக்திப்பாடல்களில் அன்னார் கையாளும் நடையியல் உத்திகளில் சில அவர்கள் பலர்க்கும் பொதுவானவை; சில தனித்தன்மை கொண்டவை.

படிப்போர் உள்ளத்தை உருக்கும் மாணிக்கவாசகரின் திருவாசகம் மடைதிறந்த வெள்ளமெனக் கவிஞனின் இதயத்திலிருந்து வருவது போல் தோன்றினும் ஒவ்வொரு பாடலும் உளிகொண்டு செதுக்கிய சிற்பம் போல் அவன் உழைப்பில் உருவாகியிருக்கிறது என்பதைக் கூர்ந்து நோக்குவார் உணரலாம்.

ஆடு கின்றிலை கூத்துடை யான்கழற்
கன்பிலை யென்புருகிப்
பாடு கின்றிலை பதைப்பதுஞ் செய்கிலை
பணிகிலை பாதமலர்
சூடு கின்றிலை சூட்டுகின் றதுமிலை
துணையிலி பிணநெஞ்சே
தேடு கின்றிலை தெருவுதோ றலறிலை
செய்வதொன் றறியேனே.

"திருச்சதக"த்தின் நான்காம் பகுதியாகிய "ஆத்மசுத்தி"யில் வரும் முதற்பாடல் இது. "உற்ற துணையின்றிச் செயலற்றுப் பிணம்போல் கிடக்கின்ற நெஞ்சே! உனக்குக் கூத்தனாகிய சிவபெருமானின் திருவடியில் அன்பு இல்லை; அன்பு மேலீட்டால் நீ ஆடுவதில்லை; எலும்பு உருகிப் பாடுவதில்லை; உன்னுடைய இரங்கத்தக்க நிலையை நினைந்து பதை பதைப்பு அடைவதில்லை; பணிந்து நடப்பதில்லை; இறைவனின் பாத கமலத்தைத் தலையில் தரிப்பதில்லை; இறைவனுக்கு மலர்சூட்டி மகிழ்வதும் இல்லை; இறையன்பு கொண்டு அவனைத் தேடுவதுமில்லை; தெருத் தெருவாய் அலைந்து அவன் புகழ்பேசி அலறுவதுமில்லை; உன்னை வைத்துக் கொண்டு என்ன செய்வதென்று எனக்குப் புரியவில்லை" என்றும் பொருள் முதல் வாசிப்பிலேயே தெளிவாகும் வண்ணம் எளிய சொற்களையும் எளிய தொடர்களையும் கொண்டுள்ளது பாடல்.

இப்பாடல் சீரிய கட்டமைப்புக் கொண்ட அறுசீர்க்கழி நெடிலடி ஆசிரிய விருத்தமாகும். 'ஆடு', 'பாடு', 'சூடு', 'தேடு' எனவரும் அடியெதுகைகளும், நான்கு அடிகளிலும் இரண்டாஞ்சீராக வரும் 'கின்றிலை' என்ற தொடரும், 'இலை' என்ற சொல் கவிஞனின் விரக்தியை நம் நெஞ்சைத் தொடும் வண்ணம் உணர்த்தி முதல் அடியில் இரண்டு முறையும் இரண்டாம் அடியில் மூன்று முறையும் மூன்றாம் அடியில் இரண்டு

முறையும் நான்காம் அடியில் இரண்டு முறையும் வருவதும் அடிதோறும் வருகின்ற மோனைகளும் கவிதையின் ஒலி நயத்தைப் பொருள் சிதைவில்லாமல் மிகுவிக்கின்றன. (ஜேகப்சன் போன்ற வடிவியலார் கவிதையின் வடிவம், கவிதையில் சொல் தொடர்களின் அமைப்பு, ஒலியியையுகள் ஆகியவை பற்றி மட்டும் பேசி அவற்றைக் கவிதையின் பொருளோடு தொடர்புபடுத்தி அவை எவ்வாறு முருகியல் இன்பம் தருகின்றன என்பதைச் சுட்டுவதைத் தவிர்த்தனர்; ஆனால் நாம் முன் கட்டுரையில் கண்டவாறு, பின்னால் வந்த நடையியல் வல்லுநர்கள் இத்தகைய விதியைப் புறக்கணித்தனர் என்பதை இங்கு மனங்கொளல் வேண்டும்).

என்பு அன்பினால் உருகுவதில்லை. ஆனால் கவிஞர் தம் மனம் அன்பின் ஆழத்தைக் காட்டவில்லையே என்பதைச் சொல்ல 'என்பு உருகிப்பாடுகின்றிலை' என்று முற்படுத்திக் காட்டுதல் (foregrounding) எனும் உத்தியைக் கையாளுகிறார். உள்ளம் என்பது நுண்பொருள்; பருப்பொருள் அன்று. ஆனால் அதனைப் பருப்பொருளாக்கி "நீ ஆடவில்லையே, பாடவில்லையே, சூடவில்லையே, தேடவில்லையே, அலறவில்லையே" என்றெல்லாம் நொந்து கொள்கிறார். செயலற்றிருப்பதால் அதனைப் பிணம்' என்று அழைக்கும் போதும் முற்படுத்திக்காட்டலைக் காண்கிறோம். மொழிச்சிக்கனம் அவர் கலையாற்றலைக் காட்டும். 'ஆடுகின்றிலை' என்ற தொடக்கம் அதிர்ச்சியளிப்பது. கவிஞர் யாரிடம் பேசுகின்றார், ஏன் ஆட வேண்டும் என்று எதிர்பார்க்கிறார் என்பவை யெல்லாம் கவிதையை மேலே படிக்கப்படிக்கத் தெளிவாகின்றன. 'கூத்து உடையான் கழற்கு அன்பு இல்லை' என்று அவர் சொன்னவுடன் அன்பினால் ஆடவேண்டும் என்று எதிர்பார்க்கிறார் என்பதும் நெஞ்சே என்று அவர் விளித்தவுடன் நெஞ்சொடு கிளத்தல் நிகழ்கிறதென்றும் புரிந்து கொள்கிறோம். 'தேடுகின்றிலை' என்றவுடன் 'இறைவனைத் தேடவில்லை' என்றும் 'அலறிலை' என்றவுடன் 'இறைவனின் பெருமையைச் சொல்லி அலறவில்லை' என்றும் கவிஞர் கடிந்து கொள்கிறார் என்பது நமக்குப்புரிகிறது. தேவையற்ற சொற்களுக்கும் ஊகித்துப் பெறக்கூடிய சொற்களுக்கும் கவிதையில் இடமில்லை. "பாதமலர் சூடுகின்றிலை சூட்டுகின்றதும் இலை" என்னும்போது "இறைவனுடைய பாதமாகிய மலரைத் தலையில் சூடுவதுமில்லை; இறைவனுடைய பாதங்களில் மலரைச் சூட்டி அலங்கரிப்பதுமில்லை" என்று பொருள்தர இரண்டு வினைகளுக்கும்

'பாதமலர்' என்ற ஒரு தொடரைச் செயப்படுபொருளாகப் பயன்படுத்திக் கொள்கிறார். முதற்பொருளில் 'பாதமலர்' பாதமாகியமலர் என்று விரியும்; இரண்டாம் பொருளில் 'பாதத்தில் மலர்' என்று விரியும். 'இல்லை' என்பதை 'இலை' என்று குறுக்கி ஒன்பது முறை பயன்படுத்தித் துணையில்லாத நெஞ்சைத் துணை இலி' என்று அழைக்கும் போது ஓசை நயம் பெருகக் காணலாம்.

ஆடுதல் உடலோடும், அன்பு செய்தல் நெஞ்சோடும், பாடுதல் வாயோடும், பதைத்தல் நெஞ்சோடும், மலர்சூடல், சூட்டல் உடலோடும் தேடுதல் கண்ணோடும் அலைதல் காலோடும் அலறுதல் வாயோடும் தொடர்புடையனவாயினும் கவிஞர் கருதும் ஆத்மசுத்திக்கு அவையாவும் தேவைப்படுதலின் மனம், வாக்கு, காயம் ஆகிய திரிகரணங்களுக்கும் உரியவற்றை மனத்திற்கே ஏற்றிக் கூறுகிறார். இவ்வுத்தியும் மனத்தின் செயலற்ற தன்மையைக் குத்திக் காட்ட உதவுகிறது.

மாணிக்கவாசகர் நெஞ்சிடம் கொண்ட விரக்தியுணர்வை வெளிப்படுத்தக் கையாளும் உத்திகள் பெற்ற வெற்றியைக் கண்ட தற்காலக் கவிஞர் தாம் தமிழினத்தின் செயலற்ற தன்மையால் அடைந்த விரக்தியுணர்வை வெளிப்படுத்த அவற்றுள் பலவற்றைத் தமக்குரிய முறையில் கையாண்டு வெற்றியும் பெறுகிறார். **தெளிதமிழில்** வெளிவந்த இலெனின் தங்கப்பாவின் தமிழ்க்கவிதை "ஒதுங்கல் ஏனோ" என்ற தலைப்புடையது.

தட்டிக்கேட் டொருதவற்றைக் கடிந்தா யில்லை;
தடுத்துக்கேட் டினக்கொடுமை எதிர்த்தா யில்லை;
வெட்டிக்கேட் டுன்உரிமை பெற்றா யில்லை;
வெருட்டிக்கேட் கும்பிறரின் துணிவு தன்னைச்
சுட்டிக்கேட் பதற்கும்விழிப் பற்றுப் போனாய்;
சுரணைகெட்ட தமிழினமே, உனது பங்கை
ஒட்டிக்கேட் டாயினும்நீ கொள்ள லாமே,
ஒன்றும்கேட் காமல்நீ ஒதுங்கல் ஏனோ?

மாணிக்கவாசகர் அறுசீர்க்கழி நெடிலடி ஆசிரிய விருத்தத்தில் தம் நெஞ்சைத் 'துணை இலி பிணம் நெஞ்சே' என்று விளித்துத் தமது ஆற்றாமையைக் கவிதையாக்கினார். தங்கப்பா எண்சீர்க்கழி நெடிலடி

ஆசிரியவிருத்தத்தில் தமிழினத்தைச் "சுரணை கெட்ட தமிழினமே" என்று விளித்துத் தமது மனக்குமுறலுக்குக் கவிதை வடிவம் தருகிறார். இறையன்பை வெளிப்படுத்த உதவிய விருத்தப்பா இனப்பற்றை வெளிப்படுத்தவும் கைகொடுக்கிறது. ஒரு கவிஞனது உள்ளத்து உணர்ச்சிகளைக் கட்டுப்பாட்டோடு வெளியிடுவதற்குக் கட்டுத்திட்டம் மிக்க இப்பாவினம் அழகுறப் பயன்படுகிறது. 'தட்டிக்கேட்', 'வெட்டிக்கேட்', 'சுட்டிக்கேட்', 'ஒட்டிக்கேட்' என்னும் அடியெதுகைகளும், 'தட்டி, தடுத்து', வெட்டி, வெருட்டி', 'சுட்டி, சுரணை', 'ஒட்டி, ஒன்று, ஒதுங்கல்' என்னும் மோனைகளும் மும்முறைவரும் 'இல்லை'யும் மட்டுமல்லாமல் வேறுபல ஒலியியைபுகளும் பாடலின் ஓசையின்பத்திற்குத் தம் பங்கை அளிக்கின்றன. தட்டிக்கேட்டல், தடுத்துக்கேட்டல், வெட்டிக்கேட்டல், வெருட்டிக்கேட்டல், சுட்டிக்கேட்டல், ஒட்டிக்கேட்டல் என்பவையெல்லாம் சமுதாயத்தில் தனிமனிதர்களுக்கிடையேயும், நிறுவனங்களுக்கிடையேயும் அரசியல் கட்சிகளுக்கிடையேயும் ஆள்வோர் ஆளப்படுவோர்க்கிடையேயும் நாளும் ஏற்படுகின்ற உரிமைப் போர்களில் காணக்கிடப்பவை. குறிப்பாக, பாராளுமன்றத்தில் ஆளும் கட்சிக்கும் எதிர்க்கட்சிக்கும் இடையே நடக்கும் பரிமாற்றங்களில் சாம, பேத, தான, தண்டம் என்றழைக்கப்படும் போர்த் தந்திரங்களின் பல்வேறு வெளிப்பாடுகள் இவை. தமிழினம் ஆளும் வர்க்கத்திடம் தட்டிக்கேட்கவும், தடுத்துக் கேட்கவும், வெட்டிக் கேட்கவும், சுட்டிக் கேட்கவும், உரிமை பெற்றிருந்தும் அவ்வுரிமையைப் பயன்படுத்தாமல் வெருட்டிக் கேட்கும் வீரம் இருந்தும் அவ்வீரத்தை அறியாமல் தன்மானம் இழந்து நிற்பது கண்டு, கவிஞர் மனம் வெதும்புகின்றது. அதே சமயத்தில் இந்திய நாட்டில் பிற இனங்களெல்லாம் தட்டிக் கேட்டும், தடுத்துக் கேட்டும், வெட்டிக் கேட்டும், வெருட்டிக் கேட்டும், சுட்டிக் கேட்டும், ஒட்டிக் கேட்டும் நலன்கள் பல பெற்று வருவதைக் கவிஞர் தமிழினத்திற்கு இடித்துரைக்கிறார். வீரமும் அறிவும் நிறைந்த வரலாற்றுப் பெருமை கொண்ட இனம் இத்தகைய இழி நிலைக்குத் தள்ளப்பட்டது கண்டு மனம் புழுங்கும் கவிஞர் வெருட்டிக்கேட்கும் வீரம் போன நிலையில் ஆளும் இனத்தோடு ஒட்டி உறவாடி ஏதேனும் சிலவற்றையாவது சாதித்துக் கொள்ளலாமே என்று அறச்சினத்தோடு நையாண்டி செய்கின்றார். ஒட்டிக்கேட்டல் அவர் விரும்பாத ஒன்று என்ற குறிப்பும் தெரிகிறது. தன்மானம் குன்றிய நிலையில் தன்னுரிமைகளைக் கோராது தன் அடையாளத்தை முன்னிலைப் படுத்திக் காட்டிக் கொள்ளாது தமிழினம் வாழும் ஈனவாழ்வு நெஞ்சைப் பிளக்கக்

கவிஞர் "ஒன்றும் கேட்காமல் நீ ஒதுங்கல் ஏனோ?" என்று வியப்புடன் வினவுவது போல் தம் மனவுளைச்சலை வெளிப்படுத்துகிறார். பல்லாயிரக் கணக்கில் பெருகியுள்ள தமிழர்களைத் தமிழினம் என்று அஃறிணை ஒருமையாக்கிப் பேசும் கவிஞர் தம்மையும் அக்கூட்டத்துள் ஒருவனாகக் கருதுகிறார் என்பதையும் தம்மனத்தைத் தமிழினமாகக் கண்டு சாடுகிறார் என்பதையும் கூட அவர் கையாளும் நடையியல் உத்திகள் உணர்த்தும்.

மிகப்பழைய பாவினமான அகவற்பா தற்காலக் கவிஞர்களுக்கு நடையியல் உத்திகளைக் கையாள எளிதில் இடந்தருகிறது என்பதற்கு ஒரு சான்று காணலாம்.

எந்தக் கூட்டணி வென்றிடும்? என்றோ,
எந்தக் கட்சி பெரியது? என்றோ,
எந்தத் தலைவன் பெரியவன்? என்றோ,
எந்த வேட்பாளன் சொந்தம் என்றோ,
எவன்மிகப் படித்தவன்? என்றோ, ஆட்சியில்
எவன் பட்டறிவினன்? என்றோ, எவன்மிகக்
கூர்த்த அறிவு கொண்டவன்? என்றோ
பார்த்துநும் ஓலையைப் பாழாக் காதீர்!
தாய்மொழிப் பற்றே தன்இனப் பற்றாம்;
தன்இனப் பற்றே தாய்நிலப் பற்றாம்.
அதனால்,
எவன்தன் தாயின் ஏற்றம் உணர்ந்தவன்?
எவன்தன் தாயின் ஏக்கம் தவிர்ப்பவன்?
எவன்தன் தாயின் இழிவு துடைப்பவன்?
என்று பார்த்தே இடுகஓப் போலையே!

இரா. திருமுருகனின் கவிதை தேர்தல் சமயத்தில் வாக்காளப் பொதுமக்களுக்கு ஒரு விண்ணப்பம் என்ற முறையில் எளிய சொற்களால் ஆகிய அகவற்பாவில் பேச்சு நடையில் அமைந்துள்ளது. நான்குசீர்கள் கொண்ட அடிகளுள் பல இணைத்தொடரமைப்புகளாக (Parallel Structures), மேடைப் பேச்சை நினைப்பூட்டும் வகையில், ஆக்கப்பட்டிருத்தல் கண்கூடு. ஜேகப்சன் விதந்து கூறும் நடையியல் உத்தியான Parallelism இப்பாடலில் மிளிரக் காணலாம்.

எந்தக் கூட்டணி வென்றிடும்? என்றோ
எந்தக் கட்சி பெரியது? என்றோ
எந்தத் தலைவன் பெரியவன்? என்றோ
எந்த வேட்பாளன் சொந்தம்? என்றோ

இம்முதல் நான்கு அடிகளும் 'எந்த' என்ற சொல்லில் தொடங்கி 'என்றோ' என்ற சீரில் முடிகின்றன. முதல் இரண்டடிகளில் 'கூட்டணி' 'கட்சி ஆகிய அஃறிணைச் சொற்கள் இரண்டாமிடத்தைப் பெற, மற்ற இரண்டடிகளில் 'தலைவன்', 'வேட்பாளன்' என்ற உயர்திணைச் சொற்கள் இரண்டாமிடத்தைப் பெறுகின்றன.

எவன்மிகப் படித்தவன்? என்றோ, ஆட்சியில்
எவன் பட்டறிவினன்? என்றோ, எவன்மிகக்
கூர்த்த அறிவு கொண்டவன்? என்றோ

இம்மூன்று அடிகளும் ஓரமைப்புப் பெற்றுள்ளன. இவற்றுள் முதல் இரண்டடிகளும் 'எவன்' என்ற சொல்லில் தொடங்க, மூன்றாம் அடிக்கான 'எவன்' இரண்டாம் அடியின் இறுதிச்சீரின் முதற்பாதியாகிறது.

தாய்மொழிப் பற்றே தன்னினப் பற்றாம்
கூவிளம் தேமா கூவிளம் தேமா
தன்னினப் பற்றே தாய்நிலப் பற்றாம்
கூவிளம் தேமா கூவிளம் தேமா

ஆகிய இரண்டடிகளும் ஒரே தன்மையான சீர்களையும் பெற்ற இணைத்தொடர் அமைப்புகள்.

எவன்தன் தாயின் ஏற்றம் உணர்ந்தவன்?
எவன்தன் தாயின் ஏக்கம் தவிர்ப்பவன்?
எவன்தன் தாயின் இழிவு துடைப்பவன்?

ஆகிய மூன்றடிகளும் ஓரமைப்பு உடையவை. இவற்றுள் முதல் இரண்டு சீர்களும் ஒன்றியவை, நான்காம் சீர்கள் மூன்றும் கருவிளச்சீர்கள்.

கவிதை முழு அளவில் பெற்றிருக்கும் புலப்பாட்டு நெறி அமைப்பு (rhetorical structure) நோக்கற்பாலது. முதல் ஏழு அடிகளில் வாக்காளர்கள் கவனத்தில் கொள்ளக்கூடிய சில தகுதிகளைக் குறிப்பிட்டுவிட்டு அவற்றைப்

புறக்கணிக்குமாறு கேட்டுக்கொள்கிறார். கட்சியின் பெருமை, வெற்றி வாய்ப்பு, தலைவனின் சிறப்பு, கல்வித்தகுதி, தலைவனுக்கும் வாக்காளனுக்கு முள்ள உறவு ஆகியவற்றுள் ஏதேனும் ஒன்றைக் கருதி வாக்கோலையை வீணாக்கல் கூடாதென்று அறிவுறுத்துகிறார். (என்றோ) "பார்த்து நும் ஓலையைப் பாழாக்காதீர்." ஒன்பது பத்தாம் அடிகளில் தாம் வலியுறுத்தும் தகுதியைச் சுட்டுகிறார். தாய்மொழிப்பற்றை முதலாகச் சொல்லி அது இனப்பற்றோடும் இடப்பற்றோடும் இணைந்திருப்பதைத் தெளிவாக்குகிறார். மொழியும் இனமும் நிலமும் தாயாக, அத்தாயின் ஏற்றம் உணர்ந்து, ஏக்கம் தவிர்த்து, இழிவு துடைப்பவனே தகுதி உடையவன் என்று அடையாளம் காட்டுகிறார். முதல் பத்து அடிகளையும் இறுதி நான்கு அடிகளையும் 'அதனால்' என்ற தனிச்சொல்லால் இணைத்துத் தம் வாதத்தை நிறுவி,

"என்று பார்த்தே இடுகஓப் போலையே!"

என்று முடிக்கிறார். ஏனைய சீர்களெல்லாம் மாச்சீரும், விளச்சீருமாக, எட்டாம் அடியில் வரும், 'ஓலையை' என்ற இரண்டாம் சீரும் இறுதியடியின் 'ஓலையே' என்ற இறுதிச்சீரும் மட்டும் காய்ச்சீர்களாகின்றன. எட்டாம் அடியில் 'நும் ஓலையை' என்று குறிப்பிட்டவர் பதினைந்தாம் அடியில் 'இடுகநும்மோலையே' என்று சொல்லாது 'இடுகஓப் போலையே' என்று முடிக்கிறார். இதன்மூலம் இது உங்களுடைய முழுமன ஒப்புதல் கொண்ட வாக்களிப்பாக இருக்க வேண்டு' மென்றும் மன நிறைவற்ற காரணங்களுக்காக எடுக்கப்பட்ட அரைகுறையான முடிவின் விளைவாதல் கூடாதென்றும் செவியறிவுறுத்துகின்றார்.

தமிழின் அகவற்பா ஆங்கிலத்தின் **blank verse** போன்று பேச்சு நடைக்கு மிகவும் நெருக்கமானது. இக்கவிதையில் பயன்படுத்தப்பட்டிருக்கும் சொற்களும் பெரும்பாலும் பேச்சுமொழியில் பயின்று வருபவையே. இவை பாடலின் ஓசையின்பத்தைக் கூட்டுவனவாகவும் அமைகின்றன. முதல் நான்கு அடிகளில் ஒரூஉ மோனையும் ஐந்து ஆறாம் அடிகளில் பொழிப்பு மோனையும் ஏழு, எட்டு, ஒன்பது, பத்தாம் அடிகளில் பொழிப்பு மோனையும், இறுதி நான்கு அடிகளில் பொழிப்பு மோனையும் வந்துள. 'எந்த' நான்கு முறையும்' 'என்றோ' ஏழு முறையும், 'எவன்' இரண்டு முறையும் 'எவன்தன்' மூன்று முறையும் 'தாய்' இரண்டு முறையும் 'தாயின்' மூன்று முறையும் 'பற்றே' இரண்டு முறையும் 'பற்றாம்' இரண்டு முறையும் வந்து, கருத்தை

வலியுறுத்துவதோடு ஓசையின்பத்தை மிகுவிக்கவும் செய்கின்றன. இக்கவிதையில் வரும் எதுகைகளும் மோனைகளும் ஏனைய ஓசை இயைபுகளும் கவிதையின் பேச்சு நடையின் இயல்பான போக்கிற்கு ஊறுசெய்யவில்லை.

புதுக்கவிதை யாப்பிலக்கணத்தை ஒதுக்கிவிட்டு நடையியல் உத்திகளைத் தெரிந்தெடுத்துத் தன்னுணர்வோடு கையாளுகிறது. அவ்வுத்திகள் செயற்கைத் தன்மையின்றிக் கவிதையின் ஏனைய கூறுகளோடு ஒத்து இயல்பாய் அமையும் போது கவிதை வெற்றி பெறக் காணலாம். **ஒளிப்பறவை** எனும் தொகுப்பில் உள்ள சிற்பியின் கீழ்க்கண்ட கவிதை இத்தகைய சாதனையை நிகழ்த்துகிறது.

கன்னங் கருக்கிருள் மண்ணை வளைத்து
காற்றுச் சிறகுகள் வானைக் கிழித்து
மின்னல் சொடுக்கினில் மேகம் துடித்து
வெம்பும் புழுதி அணுக்கள் சிலிர்த்து
என்றன் இதயக் குருத்தை நனைக்க
எப்போது வானத்தின்
கண்கள் திறக்கும்
என்று நெடும்பல
நாளாக நிற்கும்
தன்னந்தனி மூங்கில் - ஒரு
தன்னந்தனி மூங்கில்

இக்கவிதையின் வடிவத்தைக் கூர்ந்து நோக்குவார் மரபுக் கவிதையின் ஆழ்ந்த தாக்கத்தைக் காணலாம். முதல் ஐந்தடிகளும் மாச்சீரும் விளச்சீரும் கொண்ட அளவடிகளாய் அகவற்பாவிற்குரிய இலக்கணம் பெற்றிருக்கக் காணலாம். பின்னால் வரும் அடிகளில் சிறுமாற்றங்கள் செய்து ஈற்றடியை அளவடியாக மாற்றினால் இது இணைக் குறளாசிரியப்பா ஆகிவிடும்.

அளவடி அந்தமும் ஆதியுமாகிக்
குறளடி சிந்தடி யென்றா இரண்டும்
இடைவர நிற்பது இணைக்குறளாகும்.

இது இணைக் குறளாசிரியப்பாவிற்குக் காக்கை பாடினியார் கூறும் இலக்கணமாகும். சிற்பியின் கவிதையில் இச்சிறு மாற்றங்களைச் செய்தல்

எளிதாகும். இதிலிருந்து கவிஞர் இதை மரபுக் கவிதையாக மாற்ற விரும்பவில்லையென்பது தெரிகின்றது. முதலடியில் இணைமோனையும் (கன்னம், கருக்கிருள்), மூன்றாம் அடியில் பொழிப்பு மோனையும் (மின்னல், மேகம்) வரினும் ஏனைய அடிகளில் மோனைகள் தவிர்க்கப்பட்டிருக்கின்றன. ஆனால் முதல் நான்கு அடிகளின் இறுதியில் ‘வளைத்து’, ‘கிழித்து’, ‘சிலிர்த்து’, என்ற சொற்கள் வருவதும், ‘நனைக்’, ‘நெடும்பல்’, ‘நாளாக’, ‘நிற்கும்’ என்ற சொற்கள் பின்னால் வரும் வரிகளில் தோன்றுவதும், ‘தன்னந்தனி மூங்கில்’ என்ற தொடர் இரட்டிப்பதும் பாடலின் ஓசை நயத்தை மிகுவிக்கின்றன.

பாடல் முழுவதும் கையாளப்பட்டிருக்கும் நடையியல் உத்தி இயற்கையாய் அமைந்து கவிதைக்கு உயிரளிக்கிறது. அஃறிணைப் பொருள்கள் உயர்திணையான உயிருள்ள மனிதனின் செயல்களைச் செய்வதாகக் காட்டப்படுகின்றன.

இருள் மண்ணை வளைக்கிறது
காற்றுச்சிறகு வானைக் கிழிக்கிறது.
மின்னல் சொடுக்குகிறது
மேகம் துடிக்கிறது
புழுதி வெம்புகிறது.
புழுதி அணுக்கள் சிலிர்க்கின்றன.
வானத்தின் கண்கள் திறக்கு மென்றும்
தன் இதயக்குருத்து நனையுமென்றும்
தனி மூங்கில் (ஏங்கித் தவித்து) நிற்கிறது.

தன்னுணர்வோடு செய்யப்படும் செயல்கள் தன்னுணர்வற்ற அஃறிணைப் பொருள்களுக்கு ஏற்றிக் கூறப்பட்டுள்ளன. மூங்கிலின் தனிமையை அது உணரவல்லதன்றாயினும் ‘தன்னந்தனி மூங்கில் - ஒரு தன்னந்தனி மூங்கில்’ என்று அதன் ஒருமை அடிக்கோடிட்டுக் காட்டப்படுகிறது.

மழையின் வரவையும் மழை நீரின்றி வாடியிருக்கும் மூங்கிலொன்றையும் பற்றிய அழகிய வருணனை யென்ற அளவிலும் கவிதை சிறப்புடையதே. ஆனால் கவிஞன் கையாளும் உத்தி அவன் நோக்கம் வெறும் இயற்கை வருணனை மட்டுமன்று என்பதைப் புலப்படுத்துகின்றது. “எப்போது வானத்தின் கண்கள் திறக்குமென்று நெடும்

பல நாளாக ஒரு தன்னந்தனி மூங்கில் காத்து நிற்கிறது" என்று அவன் கூறும்போது மூங்கில் ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட பொருள் தரும் படிமமாகி விடுகிறது. மழையற்று வாடியிருக்கும் பயிரையும், மழையின் வரவிற்காக ஆண்டாண்டு தோறும் காத்து நிற்கும் உழவனையும் அது குறிக்கலாம். இவற்றுக்கெல்லாம் மேலாக, ஏதேதோ ஆசைகளை வளர்த்துக் கொண்டு, பல எதிர்பார்ப்புகளுடன் நாட்களைக் கழித்து வரும் மனிதனின் அவல வாழ்வையும் அவன் வாழ்நாள் முழுவதும் உணரும் தனிமையையும் கூட அப்படிமம் சுட்டக்காணலாம். மேலை நாட்டுத் தத்துவ விற்பன்னர்கள் சிலர் பேசும் மனிதனின் தனிமை உணர்வு (Sense of Alienation) பற்றிய படிமக் கவிதையாகவும் இது சிறக்கிறது.

* * * * *

30. இடைப்பனுவல் தன்மை

அமைப்பியல், பின்னை அமைப்பியல் திறனாய்வில் கையாளப்படும் தொடர்களில் இடைப்பனுவல் தன்மை (Intertextuality) குறிப்பிடத்தக்க ஒன்றாகும். இடைப்பனுவல் அணுகுமுறை ஓர் இலக்கியம் பிற இலக்கியங்களிலிருந்து பெறப்பட்ட சொற்களாலும் தொடர்களாலும் கட்டப்பட்ட ஓர் அமைப்பென்றும் அதில் பிற இலக்கியங்களிலிருந்து மேற்கோள்களும், எதிரொலிகளும், இலக்கிய மரபுகளும் அடுக்கடுக்காக அமைந்து கிடக்கக் காணலாம் என்றும் வற்புறுத்தும். இதனால் ஓர் இலக்கியத்தை விளக்க முயலும் திறனனாய்வாளனுக்கு அதனைப் பலவாறு விளக்க அளவு கடந்த உரிமை கிடைக்கிறது என்பது இவ்வகைத் திறனாய்வாளர்களின் நம்பிக்கை. ஒரு கவிதைக்கு ஒரு குறிப்பிட்ட சரியான, நிரந்தரமான, பொருள் உண்டு என்பதை இவர்கள் மறுக்கிறார்கள்.

இடைப்பனுவல் திறனாய்வின் தோற்றத்திற்குக் காரணமானவர்கள் என்று பிரஞ்சு மொழியியல் வல்லுநரான சசூர், இருபதாம் நூற்றாண்டு இலக்கியக் கோட்பாட்டாளர்களுள் தலைசிறந்தவர் என்று கருதப்படுகின்ற ரஷிய நாட்டறிஞர் பக்தின், பக்தின் கருத்துகளைத் தெளிவுபடுத்தி அறுபதுகளில் கட்டுரைகள் எழுதிய ஜூலியா கிறிஸ்டேவா, அவற்றைப் பயன்படுத்தி இலக்கியக் கோட்பாடு, இலக்கியத் திறனாய்வு ஆகிய துறைகளில் பெருஞ்சாதனை நிகழ்த்திய ரோலாண்டு பார்த் (Roland Berthes) ஆகியோரைக் குறிப்பிடலாம். இவ்வணுகுமுறையின் அடிப்படையில் தம் தாக்கக் கோட்பாட்டை முன்னிறுத்திப் பல இலக்கியங்களை விளக்கியவர் ஹேரல்டு புளூம் (Harold Bloom) ஆவார்.

புளூமின் கருத்துப்படி, ஒரு கவிஞன் இரண்டு விதமான உந்துதல்களுக்கு ஆட்படுகின்றான். ஒன்று, தன் முன்னோடி ஒருவரின் கவிதையை முன்மாதிரியாகக் கொண்டு அதைப்போல் எழுத வேண்டும் என்ற விழைவு. இன்னொன்று தன்னுடைய கவிதை சொந்தமானதாக

இருக்கவேண்டும், அடுத்தவரது தாக்கம் அதில் இல்லையென்று காட்டிக் கொள்ள வேண்டும் என்ற எண்ணம். எனவே ஒவ்வொரு கவிஞனும் தன்முன்னோடியின் கவிதையைத் தவறாகப் படித்து, தவறாகப் புரிந்து கொண்டு, தன் கவிதையை எழுதுகிறான். இத்தவறாகப் படித்தலில் *(Misreading)* ஆறு நிலைகளைக் காணலாம் என்பார் புளூம்.

1. கிளினமென் *(Clinamen)* : இச்சொல் லுக்ரீசியஸ் *(Lucretius)* எனும் ரோமானியக் கவிஞரால் பிரபஞ்சத்தில் மாற்றம் ஏற்பட வழிசெய்யும் வகையில் அணுக்கள் பலவாறு சுழல்வதைக் *(Swerve of the atoms)* குறிக்கப் பயன்படுத்தப் பட்டது. ஒரு கவிஞன் தன் முன்னோடித் தந்தையிடமிருந்து சுழன்று திரும்பி வேறு திசையில் செல்லும் நிலையை இது குறிக்கும். தன்முன்னோடியின் கவிதை ஒரு குறிப்பிட்ட எல்லைவரை சரியாகச் சென்று, பின் தன் கவிதை செல்லும் திசையில் செல்லாமல் போனது அக்கவிஞன் செய்த பிழையாகும் என்பது பின்வந்தவனின் நம்பிக்கை.

2. தெசரா *(Tessera)* : மறைபொருள் கொண்ட பழம் சடங்குகளோடு தொடர்புடைய சொல் இது; ஒரு பொருளை அடையாளம் கண்டுகொள்ள அமைந்த அதன் ஒரு சிறு பகுதியைக் குறிப்பது. ஒரு பானையிலிருந்து உடைந்த ஒரு சில்லைக் கொண்டு முழுப்பானையை மீட்டுருவாக்கம் செய்வது போல், ஒரு கவிஞன் தன் முன்னோடியின் கவிதையை முற்றும் மாறாகப் படித்து, அப்பொருள் தரும் வண்ணம் தன் கவிதையை முடிப்பது.

3. கெனாசிஸ் *(Kenosis)* : கிறித்துவ ஞானியான பால் *(St. Paul)*, ஏசு கடவுள் நிலையிலிருந்து மனித நிலைக்கு இறங்கி வந்த எளிமையைக் குறிக்கக் கையாண்ட சொல் இது. ஒரு கவிஞன் தான் ஒரு கவிஞன் என்பதையும் மறந்து பணிவோடும் வினயத்தோடும் முன்னோடியை அணுகி ஒரு கட்டத்தில் உறவை முறித்துக் கொள்ளும் நிலையை இது சுட்டும்.

4. டீமனைசேசன் *(Demonization)* : பிளேட்டோ *(Plato)*வின் அடியொற்றிச் சென்ற தத்துவ விற்பன்னர்களால்

பயன்படுத்தப்பட்ட சொல் இது. முன்னோடிக் கவிஞனின் மீவுயர்நிலையிலிருந்து அதற்கு நேர் எதிரான கீழ்நிலைக்கு ஒரு கவிஞன் நகரும் முயற்சியில் இதனைக் காணலாம்.

5. அஸ்கேஸிஸ் (Askesis) : சோக்ரதருக்கு முன்னால் வாழ்ந்த எம்பிடாக்ளிஸ் (Empedocles) போன்றோரின் செயல் முறையிலிருந்து எடுக்கப்பட்ட சொல் இது. ஒருதனிமை நிலையை அடையும் நோக்கத்துடன் ஒருவன் தன்னைத் தூய்மைப்படுத்திக் கொள்வதைக் குறிக்கும். ஒரு கவிஞன் வேண்டுமென்றே தன்னுடைய கற்பனையாற்றலைக் குறைத்துக் கொண்டு, தான் பிற கவிஞர்களிடமிருந்தும் தனது முன்னோடியிடமிருந்தும் வேறுபட்டுத் தோற்ற மளித்தலாகும் இந்நிலை.

6. அபோஃபிரேடிஸ் (Apophrades) : ஏதென்ஸ் நாட்டார் தமது துன்பமான நாட்களில் இறந்தவர் மீண்டும் வந்து தமது வீடுகளில் குடியேறுவர் என்று கொண்டிருந்த நம்பிக்கையோடு தொடர்புடைய சொல். ஒரு கவிஞன் தனது கவிதை வாழ்வின் இறுதிக்கட்டத்தில் மீண்டும் ஒரு முன்னோடியினுடைய தாக்கத்திற்குத் தன்னை உட்படுத்திக் கொள்வது போல் செயல்பட, அவனது கவிதையை வாசிப்பார் அவன் தனது முன்னோடியின் கவிதையை எழுதியிருப்பானோ என்ற ஐயத்திற்கு ஆட்படுவர்.

கவிஞனின் தாக்கக் கவலையை இவ்வாறு சில படிநிலைகளில் காணுகின்ற புளூம் தமது திறனாய்வு நூல்களிலெல்லாம் இடைப்பனுவல் அணுகுமுறையைக் கையாளுகிறார். மில்டனுக்குப்பின் வந்த ஆங்கிலக் கவிஞர்களெல்லாம் மில்டனின் தாக்கத்தைத் தவிர்க்க முடியாது திண்டாடுவதைச் சுட்டிக் காட்டுகிறார். மேலைப் பண்பாடுகளெல்லாம் பைபிளின் முதலில் எழுதப்பட்ட பகுதியின் ஆசிரியர், ஷேக்ஸ்பியர், ஃபிராய்டு ஆகியோர்க்கு முற்றும் கடன்பட்டவை என்று புளூம் வாதிடுகிறார்.

எல்லாக் கவிஞர்களும் தம்முன்னோடிகளுக்குக் கடன்பட்டவர்கள் என்ற கருத்தை யாரும் மறுக்க மாட்டார். ஒரு கவிஞனுக்கும் அவனது முன்னோடிகட்கும் அன்பும் வெறுப்பும் கலந்த, வியப்பும் பொறாமையையும்

இணைந்த உறவு உண்டென்பதையும் ஏற்றுக்கொள்ள வேண்டும். ஆனால் கவிஞன் கொள்ளும் காழ்ப்புணர்ச்சியையும் தாக்கக் கவலையையும் அளவு கடந்த உயர்வு நவிற்சியுடன் புளூம் ஈடிபஸ் உணர்வோடு ஒன்றுபடுத்திப் பேசுகிறார். மதி நுட்பமும், நூலறிவும், அனுபவமுதிர்ச்சியும் உடைய கவிஞன் புளூம் குறிப்பிடும் சிறுமையுணர்வுகளைக் கட்டுப்படுத்தி முன்னோடிகளை அச்சமும் கவலையுமின்றிப் பயன்படுத்திக் கொள்ள முடியும் என்பதை அவர் பார்க்கத் தவறுகிறார்.

* * * * *

31. குற்றவுணர்வா? மனநிறைவா?

புளூமின் இடைப்பனுவல் அணுகுமுறை கொண்டு, தமிழ்க் கவிதை மரபைக்காண்பார் அவர் மேலை நாட்டுக் கவிஞர்களைப் பற்றியெடுத்துள்ள முடிவிலிருந்து சற்று மாறுபட்ட நிலையைக் காணலாம். தமிழ் மரபில் 'முன்னோர் மொழியைப் பொன்னேபோல் போற்றுதல்' என்ற தொடருக்கு இருக்கின்ற சிறப்பிடம் மனங்கொளத்தக்கது. சங்கக்கவிஞர்கள் யாவரும் பல தொடர்களையும் உவமைகளையும் காட்சியுருக்களையும் கருத்துகளையும் மீண்டும் மீண்டும் தயக்கமின்றி ஒருவரிடமிருந்து மற்றவர் எடுத்தாண்டிருப்பதைக் காணலாம். "ஒரு கவிஞனிடமிருந்து கடன் பெறுவதிலோ திருடுவதிலோ தவறில்லை; ஆனால் அவ்வாறு பெற்றதை மூலத்தினும் சிறப்பாக மிளிரச் செய்யவேண்டும்" என்று பவுண்டும் எலியட்டும் குறிப்பிடுவர். சங்கக்கவிஞர்கள் கடன் பெற்றதை மூடிமறைக்க எம்முயற்சியும் செய்வதாகத் தெரியவில்லை. பொறாமை, அச்சம், கவலை ஆகிய உணர்வுகளுக்கு ஆட்படாமல் பிறரிடமிருந்து கொண்டதை ஓர் இம்மியளவேனும் மாறுபட, சிறப்புறச் செய்யவேண்டும் என்ற ஆர்வத்தோடு அவர்கள் செயல்பட்டிருப்பது தெளிவாகத்தெரிகிறது.

குறுந்தொகையில் இரண்டு பாடல்களிலும் புறநானூற்றில் இரண்டு பாடல்களிலும் 'ஆசாகு எந்தையாண்டுளன் கொல்லோ?' என்ற தொடர் வருவதைக் காணலாம்.

ஒரு நாள் வாரலன்; இருநாள் வாரலன்;
பலநாள் வந்து, பணிமொழி பயிற்றி, என்
நன்னர் நெஞ்சம் நெகிழ்ந்த பின்றை,
வரைமுதிர் தேனின் போகி யோனே-
ஆசு ஆகு எந்தை - யாண்டு உளன் கொல்லோ?
வேறு புலன் நல்நாட்டுப் பெய்த
ஏறுடை மழையின் கலிழும், என்நெஞ்சே. (குறுந்தொகை 176)

குறிஞ்சித் திணையைச் சார்ந்தபாடல் இது; தோழி கிழத்தியைக் குறை நயப்பக் கூறியது "பலநாட்கள் வந்து, பணிமொழி பேசி என் உள்ளம் கவர்ந்த தலைவன் சென்றுவிட்டானே. எமக்கு உறுதுணையாகிய தந்தை போன்றவன் எங்குள்ளானோ? வேற்று நாட்டில் பெய்த தூயமழைநீர் சேறாகிக்கலங்கியது போல் என்னுள்ளம்வாடும்." என்பாள். இப்பாடலில் முதல் இரண்டு அடிகளிலும், இறுதி இரண்டடிகளிலும்

"ஒருநாள் செல்லலாம்; இரு நாள் செல்லலம்;
பன்னாள் பயின்று பலரொடு செல்லினும்
தலைநாள் போன்ற விருப்பினன் மாதோ" (புறநானூறு *101)*

"செம்புலப் பெயல் நீர்போல அன்புடை நெஞ்சம்
தாம் கலந்தனவே" (குறுந்தொகை)

என்ற வரிகளின் மார்றுருவங்களைக் காணலாம்.

இங்கு "ஆசாகு எந்தை" என்ற தொடர் பிரிந்து சென்ற காதலனைக் குறிக்கிறது.

'சேறும் சேறும்' என்றலின், பண்டைத்தம்
மாயச் செலவாச்செத்து, மருங்கு அற்று
மன்னிக் கழிக என்றேனே; அன்னோ!
ஆசாகு எந்தை யாண்டு உளன் கொல்லோ?
கருங்கால் வெண் குருகு மேயும்
பெருங்குளம் ஆயிற்று, என் இடைமுலை நிறைந்தே
(குறுந்தொகை *325)*

நெய்தல் திணையைச்சேர்ந்த இப்பாடல் பிரிவிடை ஆற்றாள் எனக்கவன்ற தோழிக்குக் கிழத்தி மெலிந்து உரைத்தது.

"செல்கிறேன், செல்கிறேன்' என்று சொல்லிக் கொண்டிருந்தவரைப் பொய்யாகச் சொல்கிறாரென்று சென்றுவாருங்கள் என்று சொன்னேன், சென்று விட்டாரே; இப்பொழுது எங்குள்ளாரோ? வெண்குருகு இரை தேடும் குளம்போல் என் மார்பு கண்ணீரால் நிறைந்து விட்டது". என்று புலம்புகிறாள். இங்கு 'ஆசாகு எந்தை' ஒரு பெண் தன் கணவனைக் குறிக்கப் பயன்படுத்தும் தொடராகிறது.

ஆசாகு எந்தை யாண்டுளன் கொல்லோ?
குன்றத்து அன்ன களிற்றொடு பட்டோன்;
வம்பலன் போலத்தோன்றும்; உதுக்காண்;
வேனல்வரி அணில் வாலத்து அன்ன,
கான ஊகின் கழன்றுகு முதுவீ
அரியல் வான்குழல் சுரியல் தங்க
நீரும் புல்லும் ஈயாது உமணர்
யாரும்இல் ஒரு சிறை முடத்தொடு துறந்த
வாழா வான்பகடு ஏய்ப்ப, தெறுவர்
பேருயிர் கொள்ளும் மாதோ; அதுகண்டு
வெஞ்சின யானை வேந்தனும், 'இக்களத்து
எஞ்சலின் சிறந்தது பிறிதொன்று இல்' எனப்
பண்கொளற்கு அருமை நோக்கி,
நெஞ்சற வீழ்ந்த புரைமை யோனே! (புறநானூறு 307)

தன்னால் களத்தில் கொல்லப்பட்ட களிற்றுடன் ஒருவீரன் தானும் மடிந்து வீழ்ந்த சிறப்பைக் கூறும் இப்பாடல் தும்பைத் திணையில் களிற்றுடனிலை என்ற துறையைச் சார்ந்தது.

குன்றம் போன்ற யானையொடு போரிட்டு வீழ்ந்து கிடக்கின்றானே அவன் யாரோஅயலான் போலத் தோற்றுகின்றான். அதோபார்; புல்லும் நீரும் இன்றி உப்பு வணிகரால் கைவிடப்பட்டுச் சென்ற முடம்பட்ட எருது தன் அருகே உள்ள அனைத்தையும் தின்று தீர்ப்பது போல், அசையாமல் நின்று வரும் பகைவரையெல்லாம் அழிக்கின்றானே ஒருவன்; அவன் ஆற்றலைக் கண்டு அஞ்சிய பகை மன்னனும் போரில் வென்று புலவர் பாடும் புகழ் பெறத்தன்னால் இயலாது எனக்கருதித் தன் நெஞ்சுறுதி இழந்து, தானும் அவன்வேலால் மடிந்து வீழ்கின்றான்! அவ்வாறு போர் செய்யும் பேராற்றல் கொண்டவன் என் கணவன்!" என்று பெருமிதத்தோடு போர்க்களத்தில் தன் கணவனைப்பற்றிப் பேசுகிறாள் ஒரு பெண். கணவனின் இறந்தவுடலைப் போர்க்களத்தில் தேடுபவள் "ஆசாகு எந்தை யாண்டுளன் கொல்லோ?" என்று கேட்கிறாள்.

சிறியகட்பெறினே, எமக்கீயும்; மன்னே!
பெரிய கட் பெறினே,
யாம் பாடத், தான் மகிழ்ந்து உண்ணும்; மன்னே!
சிறுசோற்றானும் நனி பல கலத்தன்; மன்னே!
பெருஞ்சோற்றானும் நனிபல கலத்தன் மன்னே!
என்பொடு தடிபடுவழியெல்லாம் எமக்கீயும்; மன்னே!
அம்பொடு வேல்நுழை வழியெல்லாம் தான் நிற்கும் மன்னே!
நரந்தம் நாறும் தன் கையால்,
புலவுநாறும் என்தலை தைவரும் மன்னே!
அருந்தலை இரும்பாணர் அகல் மண்டைத் துளையுரீஇ,
இரப்போர் கையுளும் போகிப்
புரப்போர் புன்கண் பாவை சோர,
அஞ்சொல் நுண்தேர்ச்சிப் புலவர் நாவில்
சென்று வீழ்ந்தன்று, அவன்
அரு நிறத்து இயங்கிய வேலே!
ஆசாகு எந்தை யாண்டுளன் கொல்லோ?
இனிப் பாடுநரும் இல்லை; பாடு நர்க்கு ஒன்று ஈகுநரும் இல்லை
பனித்துறைப் பகன்றை நறைக்கொள் மாமலர்
சூடாது வைகியாங்குப், பிறர்க்கு ஒன்று
ஈயாது வீயும் உயிர் தவப்பலவே! (புறநானூறு 235)

ஔவையார் அதியமான் பற்றிப் பாடியது திணை : பொதுவியல், துறை : கையறுநிலை

"எமக்குத் தந்தையாக இருந்து காத்தவன் இப்போது எங்கே உள்ளான்? இனிப்பாடுவாரும் இல்லை; பாடுவார்க்கு ஒன்று கொடுப்பாரும் இல்லை; நீர்த்துறையிலுள்ள பகன்றை மலர் எவர்க்கும் பயன்படாது அழிவதுபோல் பிறர்க்கு ஈயாது முடிந்து போகும் உயிர்களே மிகப்பல."'

இறப்பிற்குப் பின் மனிதவுயிரின் நிலை பற்றிய எல்லாச் சமயக் கருத்துகளிலும் தமக்குள்ள ஐயத்தைத் தெரிவிக்கிறார்.

தன் காதலைச் சொல்லாது சென்று விட்ட தலைவன், தன்னைப் பிரிந்து சென்று விட்ட கணவன், போர்க்களத்தே மாண்ட கணவனின்

பூதவுடல், மரணமடைந்த புரவலனும் நண்பனுமாகிய தலைவனின் உயிர் அல்லது ஆன்மா-ஆகியவற்றைக் குறிக்க 'ஆசாகுஎந்தை' என்ற தொடர் பயன்படுகிறது.

இதேமுறையில் ஒரு கரு, ஒரு காட்சியுரு, ஒரு நிகழ்ச்சி, ஒரு படிமம், ஒரு தொடர், ஒரு காட்சியின் சித்திரிப்பு ஆகியவை ஐந்தாறு புலவர்களால் கையாளப்பெறினும் ஒவ்வொன்றிலும் நுண்ணிய வேறுபாடுகள் இருக்கக் காணலாம். தனது மூலத்தைத் தயக்கமின்றி, அதன் தடயத்தை மறைக்கும் முயற்சி ஏதுமின்றி, கையாளும் கவிஞன் மூலக்கவிஞனின் வெற்றியை ஏற்றுக் கொண்டு தன் சாதனையை நிகழ்த்துகிறான். சான்றோர் கவிதைகளில் முன்னோடிக்கும் பின் வந்தவனுக்கும் உள்ள உறவு குற்றவுணர்வு அற்று மனநிலையும் மனத் தெளிவும் கொண்டதாக இருக்கக் காணலாம்.

இயற்கையோடு இயைந்த வாழ்வை இனிது வாழ்ந்த சங்கக் கவிஞர்கள் தங்கள் கவிதைகளுக்கு வேண்டிய அரிய உவமைகளை யெல்லாம் இயற்கையிலிருந்தே பெற்றனர். மனித வாழ்க்கையில் நாளும் காணக்கிடக்கும் பொருள்கள் பொருள் பொதிந்த உவமைகளாயின. அக்கவிஞர்கள் அருளுக்கு நீரையும் அழித்தற்குத் தீயையும் அகலத்திற்கு விசும்பையும் பொறுமைக்கு நிலத்தையும் வலிமைக்குக் காற்றையும் பருமைக்குக் கடலையும் உறுதிக்கு மலையையும் வண்மைக்கு மாரியையும் உவமைகளாக்கிய போதும் தமது மதிநுட்பமும் படைப்பாற்றலும் தோன்றச் செய்த மாற்றங்கள் பல. சான்றாக, வள்ளலுககும் வள்ளல் தன்மைக்கும் உவமையாகும் மழையைப் புறநானூற்றில் பதினைந்துக்கும் மேற்பட்ட கவிதைகளில் காணலாம். பயன்நோக்காது வேண்டுமிடத்து நீரைச்சொரிந்து உலகத்து உயிர்கட்கெல்லாம் உணவளித்தும் உணவாகியும் அருளினைச் செய்யும் மழையை வள்ளுவர் தம்குறளில் தனி அதிகாரம் தந்து சிறப்புச் செய்வார். "மாரியன்ன வண்மைத் தேர் வேள் ஆயைக் காணிய சென்மே" என்ற வரிகளைக் குறிப்பிட்டுப் பேராசிரியர் தமது உவமவியல் உரையில் ''இது பயனுவமம்; என்னை? மாரியால் விளைக்கப்படும் பொருளும் வண்மையாற் பெறும் பொருளும் ஒக்கும் என்றவாறு' என்பார். மாறன் அலங்காரவுரையில் இவ்வரிகள் "உவமையினது உயர்ச்சியால் பொருட்கு உயர்ச்சியாயிற்று என்பதற்கும் தொன்றுதொட்டு வரும் உவமைக்கும்" மேற்கோள் ஆகும்.

மழையுவமையைத் தயக்கமின்றிக் கையாளும் புறநானூற்றுக் கவிஞர்கள் காட்டும் சித்து விளையாட்டுக்கள் முருகியல் இன்பத்தை மிகுவிப்பவை. பெருஞ்சித்திரனார் குமணனைப் பாடிய பாடல்கள் நான்கில் மழையைக் கொண்டு வருகிறார். ஒரு பாடலில் பாரி, ஓரி, காரி, எழினி, பேகன், ஆய், நள்ளி ஆகிய வள்ளல்கள் எழுவரையும் குறிப்பிட்டு இவர்கட்குப் பின்னே இரவலர் இன்மைதீர்ப்பதில் மேம்பட்டோன் குமணன் என்று பாராட்டுகிறார். இப்பட்டியலில்

காரியூர்ந்து பேரமர்க்கடந்த
மாரியீகை மறப்போர் மலையனும் (புறநானூறு *158)*

என்று காரி போற்றப்படுகின்றான். மரபுவமையாகிய மாரியை எளிய முறையில் சுட்டிவிட்டுப் பாடலின் பிற்பகுதியில் குமணனது நாட்டு வளத்தைச் சிறப்பிப்பதில் ஈடுபடுகின்றார். இரண்டாம் பாடலில் தமது முதிய தாயும் அன்பு மனைவியும் வறுமையால் வாடிக்கிடப்பதை வருணித்து அன்னார் மகிழுமாறு பரிசளிக்க வேண்டுவார்,

. . . . கானவர்
கரி புனம் மயக்கிய அகன் கண் கொல்லை
ஐவனம் வித்தி மையுறக் கவினி
ஈனல் செல்லா ஏனற்கிழுமெனக்
கருவி வானம் தலைஇ யாங்கும்
ஈத்த நின்புகழ் ஏத்தி. . . . (புறநானூறு *: 159)*

என்று அவனது ஈகைக்கு மழையை உவமையாக்குவார். கோடையால் வாடிக் கதிர் ஈனாத தினைக்குப் பெய்யும் பெருமழை யென்று குமணன் போற்றப்படுகின்றான்.

மூன்றாம் பாடலில் மழை முகில் உவமம் செய்யும் பணி சற்று மாறுபடுகிறது. வயிற்றுப் பசி தீர்க்கும் அறுசுவை உணவு காடு தளிர்ப்பப் பெய்யும் மழை போன்றதென்கிறார் புலவர்.

உருகெழு ஞாயிற்று ஒண்கதிர் மிசைந்த
முளிபுல் கானம் குழைப்பக் கல்லென
அதிர் குரல் ஏறொடு துளி சொரிந்தாங்குப்
பசி தினத்திரங்கிய கசிவுடை யாக்கை

அவிழ்புகுவு அறியாதாகலின் வாடிய
நெறி கொள் வரிக்குடர் குளிப்பத் தண்ணெனக்
குப்கொள் கொழுந்துவை நெய்புடை அடிசில் (புறநானூறு 160)

"மேகம் கடலைச் சேர்ந்து நீரைப் பருகிக் கொணர்ந்து மழையாகப் பொழிந்து, வெம்பிய கானம் தளிர்விட்டுச் சிறக்கச் செய்தல்போல் தாளிப்புச் சேரப்பட்ட கொழுவிய துவையோடு கூடிய நெய்யுடை அடிசில் பசியால் வற்றி உலர்ந்த குடரைக் குளிரச் செய்யும்" என்பார் புலவர். கானம் குழைப்பப்பெய்தல் மேகத்திற்கும், அந்நீரையுண்டு தழைத்தல் கானத்துக்கும் கடன் ஆதல்போல் பொருளீட்டி வறுமையால் வாடுவார் உய்ய வழங்குதல் புரவலர்க்கும் அப்பொருளை ஏற்றுத் தமிழ் வளரப் பாடுபடல் புலவர்க்கும் முறையென்று கவிதை கூறுகிறது.

பெருஞ்சித்திரனாரின் நான்காம் பாடலில் மழையின் சித்திரிப்பு மேலும் விரிந்து சிறக்கிறது.

நீண்டொலி அழுவம் குறைபட முகந்து கொண்டு
ஈண்டுசெலல் கொண்மூ வேண்டுவயின் குழீஇ
பெருமலையன்ன தோன்றல சூல்முதிர்பு
உரும் உரறு கருவியொடு பெயல் கடன் இறுத்து
வளமழை மாறிய என்றூழ்க் காலை
மன்பதையெல்லாம் சென்றுணக் கங்கைக்
கரைபொரு மலிநீர் நிரைந்து தோன்றியாங்கு
எமக்கும் பிறர்க்கும் செம்மலையாகலின் (புறநானூறு 161)

மழையினும் உயர்ந்த வள்ளன்மை உடைய பொருளும் உண்டு என்கிறது கவிதை. "நீண்டு ஒலிக்கின்ற பரப்பினை உடைய கடல் குறைபட நீரை முகந்து கொண்டு விரைந்து செல்லும் முகில்கள் வேண்டிய விடத்தே திரண்டு, பெருமலை போன்ற தோற்றத்தை உடையவாய் சூல்முதிர்ந்து இடியும் மின்னலும் சேர, பெயலை முறையாகப் பெய்து வளத்தைத்தரும் மழை நீங்கிய கோடை காலத்து உயிர்களெல்லாம் சென்று நீர் உண்டற்குக் கங்கையினது வெள்ளம் நிறைந்து தோன்றியவாறு போல எங்கட்கும் பிறர்க்கும் தலைமை உடையை" என்று குமணனைப் பாராட்டுகிறார் கவிஞர். கோடையில் மழை பொய்ப்பினும் தான் பொய்யாத்தன்மையது கங்கைநதி என்றும் ஏனைய செல்வந்தர் ஏமாற்றியபோதும் கை கொடுக்கும் குமணன்

அத்தகையவன் என்றும் மரபு வழி வந்த மழை உவமத்தில் மாற்றம் செய்து தருகிறார் பெருஞ்சித்திரனார். கடையேழு வள்ளல்கள் மறைந்தபின் இரவலர்க்கு அடைக்கலம் ஈந்த ஒரு புரவலன் குமணன் என்று முதற்கவிதையில் தாம் கூறியதை இங்கு மீண்டும் ஓர் அழகிய உவமைமூலம் அடிக்கோடிட்டுக் காட்டுகின்றார் போலும்!

மழைக்குள்ள பெருங்குறைக்கு அழுத்தம் கொடுத்து அதனை வையாவிக்கோப்பெரும் பேகனைப் பாராட்டப் பயன்படுத்திக் கொள்கிறார் பரணர். வேண்டுமிடம், வேண்டாவிடம் என்னும் வரையறையின்றி யாண்டும் பொழிவது மழையின் இயல்பு; தக்கார், தகவிலர் என்னும் வேறுபாடு கருதாது யாவர்க்கும் வரையாது வழங்குபவன் பேகன்.

அறுகுளத்து உகுத்தும் அகல் வயல் பொழிந்தும்
உறுமிடத்து உதவாது உவர்நிலம் ஊட்டியும்
வரையா மரபின் மாரிபோலக்
கடாஅ யானைக் கழற்கால் பேகன்
கொடை மடம் படுதல் அல்லது
படைமடம் படான் பிறர் படை மயக்குறினே (புறநானூறு. *142)*

தேற்றா ஈகையால் பெருமைபெற்ற பேகன் மாரிபோல் கொடை மடம் படுதல் அல்லது படை மடம்படான் என்று புலவர் விதந்து கூறுவார்.

பெய்யாது கெடுக்கும் மழை மிகப்பெய்தும் கெடுக்கலாமாதலால் வேண்டியபொழுது வேண்டிய இடத்து வேண்டிய அளவு பெய்தலே அதற்குச் சிறப்பென்பதைப் பேகனால் துறக்கப்பட்ட கண்ணகியை அவனோடு சேர்க்க முயலும் கபிலர் அவன் மனத்தில் தைக்குமாறு அறிவுறுத்துவார்.

மலைவான் கொள்கென வுயர்பலி தூஉய்
மாரியான்று மழைமேக் குயர்கெனக்
கடவுட்பேணிய குறவர் மாக்கள்
பெயல்கண் மாறிய வுவகையர் சாரல்
புனத்தினை அயிலும் நாட சினப்போர்க்
கை வள்ளீகைக் கடுமான் பேக (புறநானூறு *143)*

"மலையை மழைவந்து சூழவேண்டுமென்று பலியைத் தூவி அம்மழை அளவுக்கு அதிகமாகப் பெய்யுமாயின் முகில் மேலே போய்விட

வேண்டுமென்று கடவுளைப் போற்றிய குறமாக்கள் மழையிடத்து மாறிய உவகையராய் மலைச்சாரலில் புனத்திணையை உண்ணும் நாடன்” என்று பேகனை அழைக்கும் கபிலர் “நின்னையும் நின் மலையையும் யாம் பாடக் கேட்டு மகிழவேண்டிய கண்ணகி கண்ணீருகுப்பது நன்றன்று என்பதால் அதனை நிறுத்துமாறு யாம் வேண்டியும் நிறுத்தாது குழல் இரங்கி ஒலிப்பது போல் மிகவும் அழுதனள்’’ என்று முடிக்கின்றார். குறவர் மழை வேண்டியபொழுது பெற்றுத் தாம் வேண்டும் உணவை உண்ணுமாறுபோல, கண்ணகியும் அவன் அருள்பெற்று இன்பம் நுகரவேண்டுமென்பதைப் புலவர் பெருமான் குறிப்பால் அறிவிக்க மழை துணை செய்கிறது!

முன்னே கொடுத்திருக்கிறோம் என்றெண்ணிப் பரிசில் நீட்டித்த இளஞ்சேட் சென்னிக்கு மழையின் மற்றொரு பண்பை நினைவூட்டி ஊன்பொதி பசுங்குடையார் அறிவுரை சொல்வார்.

கழிந்தது பொழிந்தென வான்கண் மாறினும்
தொல்லது விளைந்தென நிலம் வளம் கரப்பினும்
எல்லா வுயிர்க்கும் இல்லால் வாழ்க்கை
இன்னும் தம்மென எம்மனோர் இரப்பின்
முன்னும் கொண்டிரென நும்மனோர் மறுத்தல்
இன்னாதம்ம இயல்தேர் அண்ணல் (புறநானூறு *203)*

‘‘கழிந்த காலத்துப் பெய்தேனென்று கண்ணோட்டமின்றி மழைபெய்யாது மாறினாலும் முற்காலத்து விளைந்தேனென்று நிலம் விளையாது ஒழியினும் உயிர்கட்கெல்லாம் வாழ்க்கையில்லை. அதுபோல, இன்னமும் பரிசில்தாருமென்று எம்போல்வார் இரப்பின் அவர்க்கு முன்னும் பரிசில் கொண்டீரென்று நும்போல்வார் மறுத்தல் கொடிது” என்று கூறி இரப்போரைப் பாதுகாத்தல் புரவலர்க்குக் கடன் என்பதைப்புலவர் வலியுறுத்துவார். முன் கொடுத்ததால் மீண்டும் கொடுக்க மாட்டோம் என்பது மழை, நிலம் போன்ற இயற்கைக் கூறுகளின் தன்மையன்று. இயற்கையிடமிருந்து மனிதன் கற்றுக் கொள்ள வேண்டிய பாடம் இதுவென்பார் பசுங்குடையார்.

உலகத்து உயிர்கட்கெல்லாம் நலம் விளைக்கும் இயற்கையின் ஏனைய கூறுகளோடு மழையை இணைத்துப் பார்த்து மகிழ்கிறார் மருதனிள நாகனார். பாண்டியன் நன்மாறனை அவர்,

ஞாயிற்றன்ன வெந்திறலாண்மையும்
திங்களன்ன தண்பெருஞ்சாயலும்
வானத்தன்ன வண்மையும் மூன்றும்
உடையையாகியில்லோர் கையற
நீநீடு வாழிய நெடுந்தகை (புறநானூறு 55)

என்று வாழ்த்துவார். மன்னர்க்கு ஞாயிற்றைப் போன்ற வெய்ய திறலை உடைய வீரமும் திங்களைப் போன்ற குளிர்ந்த பெரியமென்மையும் மழையைப் போன்றவண்மையும் வேண்டும் என்று கூறும் இப்பகுதியைப் பின்னால் வந்த கவிஞர்கள் மகிழ்ந்தேற்றனர். "நின் வெம்மையும் விளக்கமும் ஞாயிற்றுள; நின் தண்மையும் சாயலும் திங்களுள; நின் சுரத்தலும் வண்மையும் மாரியுள." என்பது பரிபாடல். ஞாயிற்றையும் திங்களையும் மாமழையையும் போற்றிச் சிலம்பு தொடங்குவதை யாவரும் அறிவர்.

மழைக்கு ஏங்குதல் மனிதர்களிடம் மட்டுமல்லாமல் பிறவுயிர்களிடத்தும் காணக்கிடப்பதென்பதையும் புறநானூற்றுப் புலவர்கள் அறிந்து பேசுவர். பாண்டியன் நன்மாறனிடம் பரிசில் பெற்றுப்பாடும் வடமவண்ணக்கன் பேரிசாத்தனார், அவனையும் அவன் மக்களையும் நீடுவாழவாழ்த்தி,

.... யானும்
கேளில் சேஎய் நாட்டின், எந்நாளும்
துளிநசைப் புள்ளின் நின் அளி நசைக்கு இரங்கி, நின்
அடிநிழல் பழகிய அடியுறை;
கடுமான்மாற! மறவாதீமே. (புறநானூறு 198)

என்று தம்பாடலை முடிப்பார். "யானும், உறவில்லாத வேற்று நாட்டின் கண் நாள்தோறும் துளியை விரும்பும் வானம் பாடியென்னும் பறவை போல, உனது வண்மை நசையால் இரங்கி நினது அடி நிழல்கண் பழகிய அடியின் வாழ்வேன்'' என்று கூறும் புலவர் மன்னனை மழைக்கும் தம்மை வானம்பாடிக்கும் ஒப்பிட்டு இன்புறுவார்.

மழைகண்டு கழிபேருவகை கொள்ளும் மற்றொரு புள்ளான மயிலும் புலவர்கள் பார்வையிலிந்து தப்பவில்லை. ஆய் அண்டிரனின் வள்ளன்மை பற்றிக் கேட்டிருந்தும் அவனைப்பார்த்திராத விறலியை ஆற்றுப்படுத்தும் முடமோசியார்,

காண்டல் வேண்டினையாயின் மாண்ட நின்
விரைவளர் கூந்தல் வரை வளியுளரக்
கலவ மஞ்ஞையின் காண்வர இயலி
மாரியன்ன வண்மைத்
தேர் வேளாயைக் காணிய சென்மே (புறநானூறு *133)*

என்பார். "மழைபோன்ற வண்மையையுடைய ஆயைக்காண விரும்பினாயாயின் மாட்சிமைப்பட்ட உனது மணம் வளரும் கூந்தலில் வரையிடத்துக் காற்று வந்தசைப்பப் பீலியையுடைய மயில்போலக் காட்சி உண்டாக நடந்து செல்வாயாக" என்றுரைக்கும் போது 'அவன் மழையாதலின் நீ மயில்போல் மகிழ்ந்து செல்" என்பது தெளிவாகிறது.

ஈகைப் பண்பை மழைக்கு ஒப்பிடும்போது வறுமையைக் கோடைக்கு ஒப்பிடும் பாடல்களும் உண்டு. மாறோக்கத்து நப்பசலையார், திருக்கண்ணன் என்னும் வள்ளலை வாழ்த்திப்பாடும் போது புகழுடைய உன் தந்தையிறந்தபின் மக்கள் மனம் வருத்தம் தீருமாறு, வெம்மை நிறைந்த கோடைக்காலத்தில் பெருமழை பெய்தாற்போல, நீவந்து தோன்றினாய்" என்பார்.

கல் கண்பொடியக் கானம் வெம்ப,
மல்கு நீர் வரைப்பின் கயம்பல உணங்கக்
கோடை நீடிய பைதறு காலை,
இரு நிலம் நெளிய ஈண்டி,
உரும் உரறு கருவிய மழை பொழிந்தாங்கே! (புறநானூறு *174)*

இவ்வரிகளில் கவிஞரின் கவனத்தை மழையைவிடக் கோடை அதிகம் கவர்ந்திருக்கக் காணலாம். கிள்ளிவளவனைப் பாராட்டும் தாயங்கண்ணனார்,

"மாரியன்ன வண்மையின் சொரிந்து
வேனில் அன்ன என் வெப்பு நீங்க,
அருங்கலம் நல்கியோனே" (புறநானூறு *397)*

என்று தன் வறுமைக்கொடுமையைக் கோடை அனலோடு ஒப்பிடுவார்.

ஔவையும் கபிலரும் மழையுவமையைக் கையாளுவதில் தம் தனிமுத்திரையை ஆழமாகப் பதித்துப் பெரு வெற்றி கண்டுள்ளனர். அதியமானைப் பலபடச் சிறப்பிக்கும் ஔவை தம் பாடலொன்றில்

வானறியல வென்பர் அடுபசி போக்கல்
அண்ணல் யானை வேந்தர்
உண்மையோ அறியலர் காண்பறியலரே (புறநானூறு *390)*

என்று போற்றுவார். "எங்களை வருத்துகின்ற பசியைப் போக்குவதற்கு மழை அறிந்திலதே; அது பெய்யாது பொய்த்து விட்டதே என்று வருந்தும் இரவலர்கள் யாவரும் அதியமான் என்னும் அண்ணல் யானைவேந்தன் ஒருவன் உளனாதலை அறியாதவரும் அறிந்தும் அவனைக் கண்டறியாதவரும் ஆவர்" என்பது அப்பாடல் இறுதிப்பகுதியின் பொருள். என்றும் பொய்யாது யாவர்க்கும் நல்கும் அதியன் வள்ளன்மையில் மழையினும் சிறந்தவன், நம்பிக்கைக்குகந்தவன் என்று குறிப்பிடுவார்.

பாரியைப் பாராட்டும் கபிலர் பழிப்பதுபோல் புகழும் உத்தியைப்புதிய முறையில் கையாள்கிறார்.

பாரிபாரி என்று பல ஏத்தி
ஒருவற் புகழ்வர் செந்நாப் புலவர்
பாரி ஒருவனும் அல்லன்
மாரியும் உண்டீண்டு உலகு புரப்பதுவே (புறநானூறு *107)*

பாரியைப் போன்ற வள்ளல் மக்களுட்பிறர் இல்லையாயினும் உலகைக் காக்கும் தொழில் ஒற்றுமையால் மாரி இருக்கும் போது அதனையேன் செந்நாப்புலவர்கள் போற்றுவதில்லையென்று கேட்கிறார். செந்நாப்புலவர் தவறு செய்யாராகலின் பெய்து கெடுத்தலும் பெய்யாது கெடுத்தலும் உறுமிடத்து உதவாது போதலும் போன்ற குறைகள் பாரிக்கு இல்லையாதலின் அன்னாரின் போற்றுதல் சரியானதே என்று நாம் உய்த்துணரச் செய்கிறார்.

இக்கவிதைகளுள் முதலில் எழுதப்பட்டது எது பின்னால் தோன்றியவை எக்கால வரிசையில் எழுதப்பட்டன வென்பன போன்ற குறிப்புகள் நமக்குக் கிடைக்கவில்லை. ஆயினும் இக்கவிஞர்கள் யாவரும் முன்னோர் பயன்படுத்திய உவமையாயிற்றே என்று ஒதுக்காமல் அதைக்

கையாளும் போது எவ்விதத்தாழ்வு மனப்பான்மையோ குற்றவுணர்வோ இல்லாமல் மனத்திண்மையோடு தம் படைப்பாற்றலில் முழு நம்பிக்கை வைத்து அவ்வுவமைக்கு மேலும்மேலும் மெருகூட்டி முருகியல் இன்பத்தைப் பெருக்கச் செய்யும் முயற்சியில் பெரும்பாலும் வெற்றி பெறுவதைக் காணலாம்.

* * * *

முடிவுரை

"வல்லவன் வெட்டிய வாய்க்கால் வடக்கிலும் பாயும்; தெற்கிலும் பாயும்" என்பது தமிழ்ப் பழமொழி. மேலைக் கல்வியாளர்கள் பல வகையான திறனாய்வுக் கோட்பாடுகளையும் அணுகுமுறைகளையும் முன்வைத்து அவற்றின் பெருமைகளைப் பலவாறு எடுத்துரைக்கும் நூல்களையும் கட்டுரைகளையும் கணக்கின்றி எழுதிவருகின்றனர். இவற்றைக் கண்டு நாம் மருளவேண்டியதில்லை. இவற்றுள் சில ஒன்றுக்கொன்று முரண்படும் கருத்துடையவை; பல அரைகுறை உண்மைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டவை; புரிந்து கொள்ளக் கடினமாகத் தோன்றுபவையும் கூட, வேண்டுமென்றே சொற்சிலம்பத்தால் இருண்மையாக்கப்பட்ட எளிய, குறையுடைய கருத்துகளே. ஆயினும் அவற்றை நாம் புறக்கணித்தோமானால் உலக இலக்கிய அரங்கிலும் நூல் சந்தையிலும் நடந்துவரும் கடும்போட்டியில் பின்தங்கிவிடுவோம். இத்தகைய சூழலில் சான்றோர் கவிதையிலிருந்து இக்காலத்துப் புதுக்கவிதை வரையிலான விரிந்த, பெருமைக்குரிய, தமிழ் இலக்கியப் பரப்பைப் புதுப்புது கோணங்களில் தக்கமுறையில் பார்ப்பதால் நலம்பல விளைய வாய்ப்புண்டு.

எவ்விலக்கியத்தை எவ்வணுகுமுறையில் பார்த்தால் அதன் அழகு மேலும் புலப்படும் என்பதை மனத்தில் கொண்டு அணுகுமுறையைத் தெரிந்தெடுக்க வேண்டும். சீதையின் அணிகளைக் கண்டெடுத்த குரங்கினம் விரலில் அணிவனவற்றைச் செவியிலும் செவியில் அணிவனவற்றை விரலிலும் இடைக்குரியனவற்றைக் கழுத்திலும் கழுத்திற்குரியனவற்றை இடையிலுமாக மாறி மாறி அணிந்ததைப்போல, தவறான அணுகுமுறைகளைப் பயன்படுத்தினால் தமிழ் இலக்கியத்தை நகைப்பிற்குரிய பொருளாக்கிவிடுவோம்.

கவிதையின் சிறப்பை அங்கைக்கனியெனக் காட்டும் அணுகுமுறையை விட்டுவிட்டு அதனைத் தூற்றுவதற்கான அணுகுமுறையைப் பயன்படுத்தும் எதிர்மறைத்திறனாய்வால் (Negative Criticism) வால் திறனாய்வாளனுக்கு ஏற்படும் அற்ப இன்பத்தைத்தவிர வேறொரு நன்மையும் இல்லை. பாரதிதாசன், பட்டுக்கோட்டையார் ஆகியோரின் இசைப்பாடல்களைப் புதுமைத் திறனாய்வு கொண்டும், ஆழ்வார்கள், நாயன்மார்கள் பாடல்களை உளப்பகுப்பாய்வாலும்,

தாயுமானவர், இராமலிங்கர் பாடல்களை நடையியல் அணுகுமுறையாலும், சீவகசிந்தாமணியைப் பெண்ணியத் திறனாய்வு கொண்டும், பெரிய புராணத்தை மார்க்சியப் பார்வையாலும், திருக்குறளைச் சிதைவாக்கத் திறனாய்வு கொண்டும், மணிமேகலையைப் புதிய வரலாற்றிய அணுகுமுறை கொண்டும், கம்பன் காவியத்தைப் பக்தினின் உரையாடலியம் கொண்டும், திருமூலரின் திருமந்திரத்தை வாசிப்போன்-அனுபவத் திறனாய்வு கொண்டும், மறுபார்வை பார்க்க முயல்வார் அவ்விலக்கியங்களில் ஏதுங்காணாது இடர்ப்படுவது திண்ணம்; அவற்றிற்கு நீதி செய்யாத, தவறான, மதிப்பீடுகளைத் தருவதோடு அவற்றிலிருந்து எளிதில் யாரும் பெறக் கூடிய முருகியல் இன்பத்தையும் அன்னார் இழப்பர்.

மேலை நோக்கில் தமிழ்க் கவிதையைப் பார்க்கும் முயற்சியில் ஈடுபடும்போது நம் கவிஞர்களின் தனியாற்றலை நாம் அறிந்து கொள்வதோடு, பிறமொழியார்க்கும் பிற நாட்டார்க்கும் அவர்களை அறிமுகப்படுத்தி அவர்களுள் சிலருக்கேனும் உலக அரங்கில் உரிய இடத்தைப் பெற்றுத் தரும் பணியிலும் நம் பங்கைச் செய்தவராவோம். “நவில் தொறும் நூல் நயம் போலும்” என்ற கூற்றின் முழு உண்மையையும் உணர்வோம்.

* * * * *

துணை நூற்பட்டியல்

THE NEW CRITICISM

Booth, Wayne. *The Rhetoric of Fiction.* Chicago: University of Chicago Press, 1961.

Brooks, Cleanth, and Robert Penn Warren. *Understanding Poetry.* 3rd ed. New York: Holt, 1960.

Burke, Kenneth. *Counter-Statement.* Los Altos, CA: Hermes,1953.

Crane, Ronald S. "Cleanth Brooks; or the Bankruptcy of Critical Monism" *Modern Philology* 45 (1948), 226-45.

Eliot, T.S. Introduction to *The Adventures of Huckleberry Finn.* London: Cresset, 1950.

Fogle, Richard Harter. *Hawthorne's Fiction: The Light and the Dark.* Norman: University of Oklahoma Press, 1952.

Lentricchia, Frank. *After the New Criticism.* Chicago: University of Chicago Press, 1980.

Ransom, John Crowe. *The World's Body.* New York: Scribner's, 1938.

Schorer,Mark. "Technique as Discovery." *The Hudson Review 1* (spring 1948):67-87.

Warren, Robert Penn. *Selected Essays of Robert Penn Warren.* New York: Random House (Vintage), 1966.

Wimsatt, W. K., and Monroe Beardsley. *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*. Lexington: University of Kentucky Press, 1954.

THE CHICAGO SCHOOL

Crane, Ronald S., ed. *Critics and Criticism: Ancient and Modern*. Chicago : University of Chicago Press, 1952.

————. *The Languages of Criticism and the Structure of Poetry*. Toronto: University of Toronto Press, 1953.

Hyman, Stanley Edgar. *The Armed Vision*. New York: Random House (Vintage), 1955.

Pizer, Donald. "A Primer of Fictional Aesthetics", *College English* 30 (Apr. 1969): 572-80.

Scholes, Robert, and Robert Kellogg. *The Nature of Narrative*. New York: Oxford University Press, 1966.

Sutton, Walter. *Modern American Criticism*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1963.

Walcutt , Charles C. *Man's Changing Mast*. Minneapolis.

GENRE CRITICISM

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1957.

Hirsch, E. D. *Validity in Interpretation*. New Haven, CT: Yale University Press, 1967.

Rodway, Allan. "Generic Criticism: The Approach Through Type, Mode, and Kind." *In Contemporary Criticism*. Stratford-Upon-Avon Studies12.Ed. Malcolm Bradbury and David Palmer. London: Edward Arnold, 1970.

Scholes, Robert. *Structuralism in Literature*. New Haven, CT: Yale Up, 1974.

LINGUISTICS

Chatman, Seymour, and Samuel R. Levin, eds. *Essays on the Language of Literature*. Boston: Houghton Mifflin, 1967.

Esau, Helmut. "Faulkner, Literary Criticism, and Linguistics." *Language and Literature* (1982): 7-62.

Ong, Walter J., S. J. *Orality and Literacy : The Technologizing of the Word. London:* Methuen, 1982.

Schwartz, Elias. "Notes on Linguistics and Literature". *College English* 32 (Nov. 1970): 184-90.

Spitzer, Leo. *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1948. Reprint, New York: Russell Sage Foundation, 1962.

Tannen, Deborah, ed. *Gender and Conversational Interaction*. New York: Oxford University Press, 1993.

Traugott, Elizabeth Closs, and Mary Louise Pratt. *Lingustics for Students of Literature*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1980.

Whitehall, Harold. "English Verse and What it Sounds Like: From Linguistics to Criticism" *Kenyon Review* 18 (summer 1956): 411-21.

STYLISTICS

Fowler, Roger. "The Structure of Criticism and the Languages of Poetry: An Approach through Language." *In Contemporary Criticism.*

Lodge, David. *Language of Fiction*. New York: Columbia University Press, 1966.

Sebeok, Thomas A., ed . *Style in Language*. Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology Press, 1960.

Steinberg, Erwin R. "Stylistics as a Humanistic Discipline." *Style* 10 (1976): 67-78.

MARXIST LITERARY THEORY

Adorno, Theodor. *Aesthetic Theory*. Trans. C. Lenhardt.Ed. Gretel Adorno and Rolf Tiedemann. London: Routledge, 1984.

Althusser, Louis. *For Marx*. Trans. Ben Brewster. New York: Pantheon, 1969.

———. *Lenin and Philosophy*. Trans. Ben Brewster. London: NLB, 1974.

Benjamin, Walter. "Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia. *One-Way Street and Other Writings*. Trans. Edmund Jephcott and Kingsley Shorter. London: NLB, 1979. 225-239.

————. *Ideology: An Introduction*. London: Verso,1991.

Foucault, Michel. *The History of Sexuality*. Trans. Robert Hurley. Vol.1. An Introdution. New York: Vintage,1980.

Jameson, Fredric. "On Interpretation." *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell UP, 1981.

Marx, Karl, and Frederick Engels. *Selected Works*. New York: International, 1968.

Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford UP, 1977.

MARXIST LITERARY CRITICISM

Bennett, Tony. *Formalism and Marxism*. London: Metheun, 1979.

Caudwell, Christopher. "Further Studies in a Dying Culture." London: *Monthly Review*, 1971.

————. *Illusion and Reality*. New York: Russell, 1955.

————. *Illusion and Reality: A Study of the Sources of Poetry*. New York: International Publishers, 1963.

————. *Romance and Realism: A study in English Bourgeois Literature*. Ed. Samuel Hynes. Princeton University Press, 1970

————. *Studies in a Dying Culture*. New York: Dodd, 1938.

Eagleton, Terry. *Critcism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory*. London: New Left, 1976.

Frow, John. *Marxism and Literary History*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986.

Hawley, Andrew. "Art for Man's Sake: Christopher Caudwell as Communist Aesthetician." *College English30* I(Oct.1968): 1-9.

Hicks, Granville. *Figures of Transition*. New York: Macmillan, 1939.

————. *The Great Tradition*. New York: Macmillan, 1933.

Hyman, Stanely Edgar. *The Armed Vision*. Rev.ed. New York: Random House (Vintage), 1955.

Jameson, Fredric. *Marxism and Form: Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1971.

————. *The Political Unconscious: Studies in the Ideology of Form*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1979.

————. *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1972.

Lentricchia, Frank. *Criticism and Social Change.* Chicago: University of Chicago Press, 1983.

Lukacs, Gyorgy. *The Historical Novel.* London: Merlin, 1962.

————. *The Meaning of Contemporary Realism.* London: Merlin, 1963.

————. Solzhenitsyn. Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology Press, 1971.

————. *Studies in European Realism.* New York: Grosset (Universal), 1971.

————. *The Theory of the Novel.* 1920. Reprint, Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology Press, 1971.

Marcuse, Herbert. *The Aesthetic Dimension: Toward a Critique of Marxist Aesthetics.* Boston: Beacon Press, 1978.

Trilling, Lionel. *The Liberal Imagination: Essays on Literature and Psychology.* 1950. Reprint, Garden City, NY: Doubleday(Anchor), 1957.

Williams, Raymond. *The Country and the City.* New York: Oxford University Press, 1973.

————. *Culture and Society,* 1780-1950. London: Chatto, 1958.

————. *Marxism and Literature.* New York: Oxford University Press, 1977.

Wilson, Edmund. *Axel's Castle.* 1931. Reprint, New York. Scribner's 1961.

————. *The TripleThinkers.* New York: Harcourt, 1948.

MYTHOLOGICAL AND ARCHETYPAL APPROACHES

Bodkin, Maud. *Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies of Imagination.* New York: Vintage, 1958.

Campbell, Joseph. *The Masks of God: Primitive Mythology*. New York: Viking, 1959.

Carpenter, Fredric I. *American Literature and the Dream.* New York: Philosophical Library, 1955.

Cornford, F. M. *Origin of Attic Comedy*. London: Arnold, 1914.

Eliade, Mircea. *Myth and Reality.* New York: Harper, 1963.

Fergusson, Francis. *The Idea of Theater*. Princeton, NJ: Princeton University Press,1949.

Fiedler, Leslie. *End to Innocence.* Boston: Beacon Press, 1960.

————. *Love and Death in the American Novel.* New York: Criterion, 1960.

————. *No! in Thunder*. Boston: Beacon Press, 1955.

Frazer, James G. *The Golden Bough.* Abridged ed. New York: Macmillan, 1922.

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1957.

Jung, C. G. *The Archetypes and the Collective Unconscious.* 2nd ed. Princeton, NJ: Princeton Univeristy Press, 1968.

————. *Modern Man in Search of a Soul*. New York: Harcourt, n.d.; first published in 1933.

————. *Two Essays on Analytical Psychology*. 2nd ed. Princeton, NJ: Princeton University Press,1966.

Lawrence, D. H. *Studies in Classic American Literature.* New York: Viking, 1964.

Lewis, R. W. B. *The American Adam*. Chicago: University of Chicago Press, 1955.

Tate, Allen, ed. *The Language of Poetry.* New York: Russell, 1960.

Wheelwright, Jane. *Death of a Woman.* New York: St. Martin's Press, 1981.

Wheelwright, Philip. *The Burning Fountain.* Bloomington: Indiana University Press, 1954.

—————. *Metaphor and Reality.* Bloomington: Indiana University Press, 1962.

FEMINIST APPROACHES

Baker, Houston A., Jr. and Charlotte Pierce-Baker. "Patches: Quilts and Community in Alice Walker's Everyday Use." In "Everyday Use": *Alice Walker.* New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1994.

Barrett, Michele. *Women's Oppression Today: Problems in Marxist Feminist Analysis.* London: Verso Editions, 1980.

de Beauvoir, Simone. *The Second Sex.* 1949. Repirnt, Harmondsworth, England: Penguin, 1987.

Christian, Barbara. *Black Feminist Criticism.* New York: Pergamon Press, 1985.

Cixous, Helene. "The Character of 'Character." New Literary History 52 (1974): 383-402.

———. "The Laugh of the Medusa." Signs 1, no.4 (1976): 875-93.

Cruikshank, Margaret. *Lesbian Studies: Present and Future.* New York: Feminist Press, 1982.

Friedan, Betty. *The Feminine Mystique.* 1963. Reprint, Harmondsworth, England: Penguin, 1982.

Gilbert, Sandra, and Susan Gubar. No Man's Land : *The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century.* 2 vols. New Haven: Yale University Press, 1988.

————. *The Mad woman in the Attic.* New Haven: Yale University Press, 1979.

Greer, Germaine. *The Female Eunuch.* London: Paladin, 1971.

Hansen, Karen, and Ilene J. Philipson,eds. *Woman, Class and the Feminist Imagination: A Socialist-Feminist Reader.* Philadelphia: Temple University Press, 1990.

Humm, Maggie. *Feminist Criticism: Women as Contemporary Critics.* Brighton, England: Harvester,1986.

Irigaray, Luce. *Speculum of the Other Woman.* Trans. Gillian C. GIll. Ithaca, NY: Cornell Univeristy Press, 1985.

————. "When Our Lips Speak Together" *Signs* 6, no.1 (1980): 69-79.

Jehlen, Myra. "Archimedes and the Paradox of Feminist Criticism." *Signs* 6, no. 2 (1981): 575-601.

————. "Gender." *In Critical Terms for Literary Study.* Ed. Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

Kristeva, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art.* NewYork: Columbia Univeristy Press,1988.

————————. *The Kristeva Reader.* Ed. Toril Moi. New York: Columbia University Press, 1986.

Leitch, Vincent. *American Literary Criticism from the Thirties to the Eighties.* New York: Columbia University Press, 1988

Millett, Kate. *Sexual Politics.* 1970. Reprint,London: Virago, 1977.

Moi, Toril. "Feminist Literary Criticism." *In Modern Literary Theory: A Comparative Introduction.* 2nd ed. Ed. Ann Jefferson. Lanham, MD: Barnes Imports, 1987

Mulvey, Laura. *Movies and Methods: An Anthology.* Vol. 2. Ed. Bill Nichols. Berkeley: University of California Press,1985.

Penelope, Julia, and Susan J. Wolfe. *Sexual Practice,Textual Theory: Lesbian Cultural Criticism.* Cambridge, England: Blackwell, 1993.

Pratt, Annis. *Archetypal Patterns in Women's Fiction.* Brighton, England: Harvester, 1982.

Ruthven, K. K. *Feminist Literary Studies: An Introduction.* Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

Showalter, Elaine. "Feminist Criticism in the Wilderness." *Critical Inquiry* 8 (1981): 181-205.

————. *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing.* Princeton, NJ: Princeton University Press, 1994.

Smith, Barbara. *Toward a Black Feminist Literary Criticism.* New York: Out and Out Books, 1977.

Vendler, Helen. "Feminism and Literature." *New York Review of Books* 31 May 1990.

Walker, Alice. *In Search of Our Mothers' Gardens: Womanist Prose.* London: Women's Press, 1984.

————. *Revolutionary Petunias and Other Poems.* San Diego: Harcourt, 1973.

THE PSYCHOLOGICAL APPROACH

Bonaparte, Marie. *The Life and Works of Edgar Allan Poe: A Psycho-Analytic Interpretation.* London: Imago, 1949.

Freud, Sigmund. "The Anatomy of the Mental Personality." *New Introductory Lectures on Psychoanalysis.* New York: Norton, 1964.

————. *The Ego and the Id.*New York: Norton,1962.

Fromm, Erich. *The Forgotten Language.* New York: Grove, 1957.

Holland, Norman N. *The Shakespearean Imagination.* Bloomington: Indiana University Press, 1968.

Jones, Ernest. *Hamlet and Oedipus.* Garden City, NY: Doubleday (Anchor), 1949.

Lesser, Simon O. *Fiction and the Unconscious.* Boston: Beacon Press, 1957.

Morrison, Claudia C.*Freud and the Critic,* Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1968.

Wilson, Edmund. "The Ambiguity of Henry James." *Hound and Horn* 7 (1934): 385-406. Revised for *The Triple Thinkers.* New York: Oxford University Press, 1948.

Young, Phillip. *Ernest Hemingway.* New York: Holt, 1952.

Holland, Norman. "The 'Unconscious' of Literature: The Psychoanalytic Approach." *Contemporary Criticism.* Ed. Malcolm Bradbury and David Palmer. Stratford-upon-Avon Studies 12. New York:St. Martin's, 1971. 131-53.

Natoli, Joseph, and Frederik L. Rusch,comps. *Psychocriticism: An Annotated Bibliography.* Westport: Greenwood, 1984.

Scott,Wilbur.*Five Approaches to Literary Criticism.* London: Collier Macmillan, 1962.

Wellek, Rene, and Austin Warren. *Theory of Literature.* New York: Harcout, 1942.

Wright, Elizabeth. "Modern Psychoanalytic Criticism." *Modern Literary Theory: A Comparative Introduction.* Ed. Ann Jefferson and David Robey. Totowa: Barnes, 1982. 113-33.

FREUD AND LACAN

Bowie, Malcolm. *Lacan.* Cambridge: Harvard UP, 1991.

Freud, Sigmund. *Introductory Lectures on Psycho-Analysis.* Trans. Joan Riviere. London: Allen, 1922.

Gallop, Jane. *Reading Lacan.* Ithaca: Cornell Up, 1985.

Hoffman, Frederick J. *Freudianism and the Literary Mind.* Baton Rouge: Louisiana State UP, 1945.

Kazin, Alfred. "Freud and His Consequences." *Contemporaries.* Boston: Little, 1962. 351-93.

Lacan, Jacques. *Ecrits: A Selection.*Trans. Alan Sheridan. New York: Norton, 1977.

———————. *Feminine Sexuality: Lacan and the Ecole Freudienne.* Ed. Juliet Mitchell and Jacqueline Rose. Trans. Rose. New York: Norton, 1985.

———————. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis.* Trans. Alan Sheridan. London: Penguin, 1980.

Muller, John P., and William J. Richardson. *Lacan and Language: A Reader's Guide to "Ecrits."* New York: International UP, 1982.

Porter, Laurence M. "The Interpretation of Dreams": *Freud's Theories Revisited.* Twayne's Masterwork Studies Ser. Boston: G.K. Hall, 1986.

Reppen, Joseph, and Maurice Charney. *The Psychoanalytic Study of Literature.* Hillsdale: Analytic, 1985.

Schneiderman, Stuart. *Jacques Lacan: The Death of an Intellectual Hero.* Cambridge: Harvard UP, 1983.

————. *Returning to Freud: Clinical Psychoanalysis in the School of Lacan.* New Haven: Yale UP, 1980.

Selden, Raman. *A Reader's Guide to Contemporary Literary Therory.* 2nd ed. Lexington: U of Kentucky P, 1989.

Trilling, Lionel. "Art and Neurosis." *The Liberal Imagination.* New York: Scribner's, 1950. 160-80.

PSYCHOANALYSIS, FEMINISM, AND LITERATURE

Chodorow, Nancy. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender.* Berkeley. U of California P, 1978.

Gallop, Jane. *The Daughter's Seduction: Feminism and Psychoanalysis.* Ithaca: Cornell UP 1982.

Irigaray, Luce. *The Speculum of the Other Woman.* Trans.Gillian C. Gill. Ithaca: Cornell UP, 1985.

————. *This Sex Which Is Not One.* Trans.Catherine Porter. Ithaca: Cornell UP, 1985.

Jacobus, Mary. "Is There a Woman in This Text?" *New Litereary History* 14 (1982): 117-41.

Kristeva, Julia. *The Kristeva Reader.* Ed. Toril Moi. New York: Columbia UP, 1986.

Mitchell, Juliet. *Psychoanalysis and Feminism.* New York: Random, 1974.

Mitchell, Juliet, and Jacqueline Rose. "Introduction I"and "Introduction II." Lacan, Feminine Sexuality: *Jacques Lacan and the Ecole Freudienne.* New York: Norton, 1985. 1-26, 27-57.

DECONSTRUCTION

Barthes, Roland. S/Z. Paris: Seuil, 1970.

————. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature,* Ithaca, NY: Cornell University Press, 1975.

Derrida, Jacques. *Of Grammatology.* Trans. Gayatri Chakravorty Spivak.Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.

————. *Speech and Phenomena: And Other Essays on Husserl's Theory of Signs.* Trans. David B.Allison. Evanston. IL: Northwestern University Press, 1973.

————. *Writing and Difference.* Trans. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1978.

De Man, Paul. *Allegories of Reading*: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust. New Haven, CT: Yale University Press, 1979.

WRITINGS ON DECONSTRUCTION

Arac, Jonathan, Wlad Godzich, and Wallace Martin,eds. *The Yale Critics: Deconstruction in America.* Minneapolis: U of Minnesota P, 1983.

Culler, Jonathan. *On Deconstruction: Theory and Criticism After Structuralism.* Ithaca: Cornell UP, 1982.

————. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature.* Cornell UP, 1975.

Feminist Studies 14 (1988). Special issue on deconstruction and feminism.

Hartman, Geoffrey. "Blindness and Insight." *The New Republic*, 7 Mar. 1988.

Leitch, Vincent B. *American Literary Criticism from the Thirties to the Eighties.* New York: Columbia UP, 1988.

————. *Cultural Criticism, Literary Theory, Postructuralism.* New York. Colmbia UP, 1992.

Norris, Christopher. *Deconstruction and the Interests of Theory.* Oklahoma Project for Discourse and Theory 4. Norman: U of Oklahoma P, 1989.

————. *Paul de man, Deconstruction and the Critique of Aesthetic Ideology.* New York: Routledge, 1989.

Weber, Samuel. *Institution and Interpretation.* Minneapolis: U of Minnesota P, 1987.

WORKS BY DE MAN, DERRIDA AND MILLER

de Man, Paul. *Allegories of Reading.* New Haven: Yale UP, 1979.

————. *Blindness and Insight.* NewYorK: Oxford UP, 1971. Minneapolis: U of Minnesota P, 1983.

————. *The Resistance to Theory.* Minneapolis: U of Minnesota P, 1986.

————. *Romanticism and Contemporary Culture.* Ed.E.S.Burt, Kevin Newmarkj, and Andrzej Warminski. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1993.

————. *Wartime Journalism*, 1939-1943. Lincoln: U of Nebraska P, 1989.

Derrida, Jacques. *Acts of Literature.* Ed. Derek Attridge. New York: Routledge, 1992.

————. "Differance." Speech and Phenomena. Trans. David B.Alison. Evanston: Northwestern UP, 1973.

————. *Of Grammatology.* Trans. Gayatri C. Spivak. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1976. Trans. of De la grammatologie. 1967.

————. "Passions." *Derrida: A Critical Reader.* Ed. David Wood. Cambridge: Basil Blackwell, 1992.

————. *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond.* Trans. Alan Bass. U of Chicago, P, 1987.

————. *Writing and Difference.* 1967. Trans. Alan Bass. Chicago:U of Chicago P, 1978.

Miller, J.Hillis. *Ariadne's Thread: Story Lines.* New Haven: Yale UP, 1992.

————. *The Ethics of Reading:* Kant, de Man, Eliot, Trollope, James, and Benjamin. New York: Columbia UP, 1987.

————. *Fiction and Repetition: Seven English Novels.* Cambridge: Harvard UP, 1982.

DECONSTRUCTION AND POSSTRUCTURALISM

Bloom, Harold, et al.,eds. *Deconstruction and Criticism.* New York: Seabury, 1979.

Chase, Cynthia. *Decomposing Figures.* Baltimore: Johns Hopkins UP, 1986.

Cohen, Tom. *Anti-Mimesis: From Plato to Hitchcock.* Cambridge: Cambridge UP, 1994.

Elam, Diane. *Feminism and Deconstruction:* Ms. en Abyme. New York: Routledge, 1994.

Johnson, Barbara, *A World of Difference.* Baltimore: Johns Hopkins UP, 1987.

DIALOGISM

Bakhtin, Mikhail.*The Dialogic Imagination: Four Essays* by M.M.Bakhtin. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1984.

Clark, Katerina, and Michael Holquist. *Mikhail Bakhtin.* Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985.

Holquist, Michael. Introduction to *The Dialogic Imagination*: Four Essays by M.M.Bakhtin. Trans. Cary Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.

————. *Dialogism: Bakhtin and His World.*New York: Routledge, 1990.

Morson, Gary Saul. "The Heresiarch of Meta". PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature 3 (1978): 407-27.

————. ed. "Forum on Mikhail Bakhtin." *Critical Inquiry* 10 (Dec. 1983): 225-320.

————. ed. *Literature and History: Theoretical Problems and Russian Case Studies.* Stanford, CA:Stanford University Press, 1986.

Morson, Gary Saul,and Caryl Emerson, eds. *Rethinking Bakhtin: Extensions and Challenges.* Evanston, IL: Northwestern University Press, 1987.

Reesman, Jeanne Campbell. *American Designs: The Late Novels of James and Faulkner*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1991.

PHENOMENOLOGICAL CRITICISM

Iser, Wolfgang. *Implied Reader:* Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett. German ed. Munich,1972. Baltimore: Johns Hopkins University, 1974.

————. "The Reading Process: A Phenomenological Approach." *New Literary History* 3 (1972): 279-99.

Miller, J. Hillis. *The Disappearance of God*: Five Nineteenth-Century Writers. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1968.

————. *Poets of Reality:* Six Twentieth-Century Writers. Cambridge, MA: Harvard Univeristy Press, 1965.

Poulet, Georges. "Phenomenology of Reading." *New Literary History* 1 (1969): 53-68.

Thevenaz, Pierre. *What Is Phenomenology? And Other Essays.* Ed. James M. Edie. New York: Quadrangle Books, 1962.

Vernon, John. *The Garden and the Map*: Schizophrenia inTwentieth-Century Literature and Culture. Urbana: University of Illinois Press, 1973.

Wimsatt,W.K. "Battering the Object: The Ontological Approach." *In Contemporary Criticism.* Stratford-upon-Avon Studies 12. London: Edward Arnold, 1970.

READER-RESPONSE CRITICISM

Booth, Wayne C. *A Rhetoric of Irony.* Chicago: U of Chicago P, 1974.

Eco, Umberto. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts.* Bloomington: Indiana UP, 1979.

Fish, Stanley Eugene. *Doing What Comes Naturally.* Change, Rhetoric, and the Practice of Theory in Literary and Legal Studies. Durham: Duke UP, 1989.

————. *Is There a Text in This Class?* The Authority of Interpretive Communities. Cambridge: Harvard UP, 1980.

————. *Self-Consuming Artifact*: The Experience of Seventeenth-Century Literature. Berkeley: U of California P, 1972.

————.. Surprised by Sin: The Reader in "Paradise Lost." 2nd ed. Berkeley: U of California P, 1971.

Holland, Norman N. 5 *Readers Reading*. New Haven:Yale UP, 1975.

————. "UNITY IDENTITY TEXT SELF." PMLA 90 (1974): 813-22.

Iser, Wolfgang.*The Act of Reading:* A Theory of Aesthetic Response. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1978.

————. *The Implied Reader*:Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett. Baltimore: Johns Hopking UP, 1974.

Jauss, Hans Robert. *Toward an Aesthetic of Reception.* Trans. Timothy Bahti. Intro. Paul de Man. Brighton, Eng., Harvest, 1989.

Mailloux, Steven. *Interpretive Conventions*: *The Reader in the Study of American Fiction.* Ithaca: Cornell UP, 1982.

————. *Rhetorical Power*. Ithaca: Cornell UP, 1989.

Prince, Gerald. *Narratology*. New York: Mouton, 1982.

* * * * *

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை – 600 113
அண்மை வெளியீடுகள்

தமிழக வரலாறு மக்களும் பண்பாடும்	125.00
சங்க இலக்கிய ஆய்வுகள்	30.00
தொல்காப்பிய ஆய்வுகள்	20.00
Indian Epistemology	125.00
பெ.நா. அப்புசுவாமியின் அறிவியல் கட்டுரைகள் தொகுதி-2	80.00
தாய்நாட்டிலும் மேலை நாடுகளிலும் தமிழியல் ஆய்வு	75.00
ஜப்பானியக் காதல் பாடல்கள்	75.00
குறுந்தொகை - ஒரு நுண்ணாய்வு	80.00
பயிலரங்கக் கவிதைகள்	18.00
உ.வே.சா. நூல்களில் சொல்லும் சுவையும்	18.00
தமிழ் நாடகம் – நேற்றும் இன்றும்	30.00
நாடகமும் நாடகக் கம்பெனி அனுபவங்களும்	60.00
சங்க கால மன்னர்களின் காலநிலை தொகுதி-2	64.00
சங்க கால மன்னர்களின் காலநிலை தொகுதி-1	56.00
இராமாயணம் - தோற்பாவை நிழற்கூத்து	125.00
அரசினர் கீழ்த்திசைச் சுவடிகள் நூலகத் தமிழ்ச் சுவடிகள் விளக்க அட்டவணை தொகுதி-4	110.00
அரசினர் கீழ்த்திசைச் சுவடிகள் நூலகத் தமிழ்ச் சுவடிகள் விளக்க அட்டவணை தொகுதி-3	110.00
அரசினர் கீழ்த்திசைச் சுவடிகள் நூலகத் தமிழ்ச் சுவடிகள் விளக்க அட்டவணை தொகுதி-2	110.00
எட்டையபுரப் பள்ளு	60.00
திருக்குறள் பூரணலிங்கம்பிள்ளை ஆங்கில மொழிபெயர்ப்பு	100.00
தொல்காப்பியப் பாவியல் கோட்பாடுகள்	40.00
இந்திய விடுதலைக்கு முந்தைய தமிழ் இதழ்கள் தொகுதி-2	65.00
நானும் என் கவிதையும்	40.00
On Translation	95.00
ஐங்குறுநூறு மூலமும் உரையும்	85.00
தனிநாயகம் அடிகளாரின் சொற்பொழிவுகள்	40.00
செந்தமிழ் அகராதி	150.00
சொற்பிறப்பு - ஒப்பியல் தமிழ் அகராதி	200.00
தமிழ்ச்சொற் பிறப்பாராய்ச்சி	30.00
இருபதாம் நூற்றாண்டுத் தமிழ் நாடகங்கள்	75.00
பொருள் புதிது	35.00
ஆளும் தமிழ்	28.00
தமிழர் கொடிகள்	30.00
தமிழர் சமூகவியல்	35.00
THE NARRINAI FOUR HUNDRED	175.00
சர்வக்ஞர் உரைப்பா	40.00
தமிழில் ஆவணங்கள்	75.00
தமிழ் மேடை நாடக வரலாறு	55.00
பரதநாட்டிய சாஸ்திரம்	150.00
தமிழ் கற்பித்தலில் உன்னதம்	20.00
THIRUVAACHAKAM	175.00
SOUND CORRESPONDENCES BETWEEN TAMIL & JAPANESE	35.00

Pub.No. 405 மேலை நோக்கில் தமிழ்க்கவிதை 100.00